شكسبير كاتب السينما

تأليف : سمير فريد

تقديم: نهاد صليحة



المجلس الأعلى للثقافة

شكسبير كاتب السينما

تأليف : سمير فريد
تقديم : نهاد صليحة



٢٠٠٢

تقديم

نهاد صليحة

يتمتع الكاتب المسرحى والشاعر الإنجليزى وليام شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) بشعبية كبيرة بين جمهور السينما فى جميع أنحاء العالم ، وذلك رغم أن غالبية هذا الجمهور لم يقرأ أعماله المسرحية ، بل ربما لم يشاهد أيًا منها على خشبة المسرح . إن مرتاد السينما العادى الذى قد لا يعرف من الأدب العالمى شيئًا ، أو قد يكون إنسانًا بسيطًا ، لم ينل من التعليم إلا قسط ضئيل ، ولاينشد من السينما سوى المتعة والتسلية ، يستطيع رغم ذلك أن يحدثك بإسهاب عن هاملت ، وعن علاقته بأمة جرترود ، وعمه كلودياس ، وحبيبته أوفيليا ، وأن يناقش قضيته ، وهى قضية الثأر للأب ، أما إذا دار الحديث حول الحب ، فقد تجده يشير إلى الحبيب بكل تلقائية وبساطة باسم روميو ، وكثيرا ما نسمع الشباب يمازحون بعضهم البعض ، مستخدمين هذا الاسم ، فيقول أحدهم لصاحبه مداعبًا : « ياواد يا روميو » ، أو يعلق شاب منتقدًا سلوك زميل قائلاً : « عاملّى فيها روميو ! » .

وتطرح هذه الظاهرة - ظاهرة ولع جمهور السينما بأفلام شكسبير ، مع جهله التام فى أحيان كثيرة بالنصوص الأصلية لمسرحياته - بعض الأسئلة المؤرقة ، التى تثير عددًا من القضايا الهامة ، التى تتعلق بهوية العمل الفنى ، ومعناه ، وطبيعة الإرسال والتلقى فى مجال الفنون ، ومن هذه الأسئلة ، بل ربما أهمها :

هل يتغير معنى العمل الفنى (وهو فى هذه الحالة ، مسرحيات شكسبير) حين ينتقل من وسيط فنى إلى آخر ؟ أو ، فى عبارة أخرى ، هل يتغير معنى مسرحية هاملت مثلاً - التى كتبت لتقدم على خشبة المسرح ، فى عرض حى - حين تتحول إلى

شريط سينمائى ، لتعرض على شاشة بيضاء ، كتيار من الصور البصرية والسمعية السريعة المتلاحقة ؟

● ويفضى هذا التساؤل المبدئى إلى سؤال آخر ، أو عنقود من الأسئلة إذا شئنا الدقة :

● هل ما يراه المتفرج على شاشة السينما هو العمل الفنى الأصلى الذى أبدعه شكسبير ؟ أم نسخة شائهة منه ، تتقنع باسمه ، وتزيف هويته الفنى كعمل مسرحى ؟ أم عملاً فنيًا جديدًا تمامًا ، قائمًا بذاته ، يوجد فى استقلال عن الأصل المسرحى ، ولا يحتاج منها لفهمه وتذوقه العودة إلى النص الأصلى ، أو أى دراية به ؟ وإذا كان مانراه عمل فنى جديد ومستقل ، فما الحكمة إذن من استخدام أعمال شكسبير ؟ وهل من الشروع معاملة هذه النصوص الأدبية ، الدرامية الرائعة ، معاملة المادة الخام ، التى يُعمل فيها الفنان السينمائى خياله وصنعته ، ليشكل منها عملاً فنيًا جديدًا يعبر عن رؤيته الخاصة ؟ ألا يمثل هذا تآمرًا على أعمال شكسبير ، وتجاهلاً لفنه ، وإهانة له ؟ .

وتنقسم الآراء حول هذا الموضوع انقسامًا حادًا ، فمن قائل بأن الفنان له الحرية الكاملة فى استخدام أى عمل فنى سابق كمادة خام للإبداع (وهو مايشاء إليه عادة بعبارة بالإبداع على الإبداع) ، ومن قائل بأن مثل هذا الفعل لايدخل تحت باب الحرية ، بل يعد سطوًا مشينًا على أعمال المبدعين ، والتراث الأدبى ، وتشويهًا لا يغتفر .

ويتولد هذا الانقسام من خلاف فكرى حاد بين الفريقين ، يتمثل فى نظره كل منهما إلى معنى النص الأدبى ، ومفهومه له ، فالفريق الرافض لتناول النص كمادة لإبداع جديد ، أيًا كان وسيط هذا الإبداع الجديد ، وسواء كان إبداعًا أدبيًا ، أو مسرحيًا ، أو سينمائيًا ، يتبنى نظرة محافظة إلى النص ، فيراه كيانًا ثابتًا ، كاملاً مستقلاً ، يحمل معناه النهائى ، بل المطلق فى داخله ، فى انفصال عن عملية القراءة أو التلقى ؛ فهو معنى لايتغير بتغير القارئ أو الزمن ، ويوجد فى استقلال تام عن المتغيرات التاريخية والفكرية ، والقارئ أو المشاهد للعمل الفنى – من منظور هذا الفريق المحافظ – هو متلقى سلبى ، لا يقوم ، بل لا يجب أن يقوم بأى جهد فى

تفسير النص ، ولا يلعب أى دور فى بلورة معناه ، فكل المطلوب منه هو درجة من الكفاءة الثقافية - تتمثل فى الإلمام بالتراث الأدبى وتقاليده - ثم الاستسلام للنص دون مقاومة ، وحينئذ ، سيهبه النص معناه الكامن داخله ، وهو نفس الذى سيهبه بجميع قرائه أو مشاهديه ، فمعنى النص - وفوق هذه النظرية المحافظة - واحد ومطلق وثابت ، لا يتعدد بتعدد قرائه ، ولا يتغير بتغير الزمن .

لذا ، يمكننا أن نفهم ثورة هذا الفريق وغضبه حين يقوم فنان بتقديم تفسير جديد ، أو قراءة تخالف القراءة السائدة ، المعتمدة من قبل المؤسسات الثقافية ، أو التعليمية ، أو النقدية (التى تنتمى كلها فى العادة إلى الأيديولوجية المهيمنة ، المرتبطة بالسلطة) ، لنص من النصوص ، وخاصة إذا كان يعد من الروائع ، التى يحبطها الاحترام الأدبى والأكاديمى بهالة من القدسية ، فالتفسير الجديد ، أو القراءة المخالفة - سواء جاءت فى صورة دراسة نظرية ، أو تجسدت فى عمل أدبى درامى (مثل مسرحية لير لإدوارد دبوند ، التى عارض فيها مسرحية الملك لير لشكسبير) ، أو فيلم سينمائى - تعد من وجهة نظر هؤلاء انتهاكًا لا يغتفر لحرمة النص المعتمد ، وقدسية معناه الثابت ، المطلق .

وفى المقابل ، يتبنى الفريق الآخر ، القائل بحرية الفنان فى الإبداع على الإبداع » - أى إعادة تفسير التراث الأدبى والثقافى ، ومساءلة القراءات السابقة ، المعتمدة للنصوص ، سواء نظريًا ، أو عبر طرحها فى أعمال فنية جديدة - أفلامًا كانت أو عروضًا مسرحية ، يتبنى هذا الفريق نظرة ليبرالية إلى النص ، ومفهومًا نسبيًا للمعنى ، فيرى فى النص مجموعة من العلاقات الديناميكية - البنائية واللغوية - المنفتحة على العالم خارج النص ، والتى لا تتولد دلالاتها ، ولا تكتسب طاقتها لإنتاج المعانى ، إلا من خلال تفاعلها الجدلى مع القارئ وعصره - أى مع ذات القارئ والظرف التاريخى للقراءة .

فالنص فى هذه النظرية ، ليس وحدة كلية ثابتة ، منفصلة عن مجرى الزمن ، تحيا فى ديمومة أبدية - كالآلهة - ولا تحتاج إلى قراء إيجابيين لإنتاج معناها ، بل تطلب دائما متعبدين سلبيين خاشعيين ، بل تستمر فى الحياة حتى لو فنى كل هؤلاء ، إنما من منظور هذا الفريق ، هو فضاء لإنتاج الدلالة ، تؤسسه بنية النص

الديناميكية ، عبر الحوار والجدل بين العلاقات المكونة لهذا النص من ناحية ، وجهد القارئ فى التعرف عليها وتفسيرها من ناحية أخرى ، لذا ، فالمعنى وفق هذه النظرية الليبرالية ، لا يمكن أن يكون ثابتًا ، واحدًا ، وأبديًا ، بل هو متحول ، متغير ، متجدد ، متعدد ، ونسبى ، يرتبط بالقارئ وفكره ، ورؤية العالم السائدة فى عصره ، والظرف التاريخى لعملية القراءة .

ويترتب على القول بحرية الفنان فى تفسير النصوص ، وطرحها عبر وسائط فنية مختلفة ، والقول بنسبية معنى الأعمال الفنية ، الاعتراف ضمنًا بأن العمل الفنى يمتلك خاصية توليد قراءات متعددة ، فى أزمنة متعاقبة ، أو حتى فى الزمن الواحد ، أو لدى نفس القارئ أو المفسر ، وأن المعنى الكلّى لأى عمل فنى هو جماع كل القراءات الممكنة له ، السابقة واللاحقة ، ولذا فهو لا يوجد أبدًا فى صورته الكاملة ، فى لحظة زمنية معينة ، ولا فى لحظة اكتمال إبداعه وانتهاء الفنان من إنجازه ، بل ليتحقق مرحليًا ، على مر الزمن ، ولا يكتمل أبدًا مادام هناك قراء جدد ، فى زمن لاحق - أى أنه يكتمل فقط حين تنتفى إمكانية وجود متلقين - جدد أو سابقين (فالقارئ قد يقرأ عملاً طالعه من قبل ويعيد اكتشافه من جديد) - أى حين تفنى البشرية جمعاء ، أو يفنى الكيان المادى للعمل ، سواء كان فيلمًا أو كتابًا ، أو لوحة أو تمثالاً .

ويتبنى الكتاب الذى بين أيدينا الآن - شكسبير كاتب السينما - المنظور الليبرالى إزاء التراث الأدبى ، ولكن دون مغالاة أو تطرف ، فالكاتب لايتجاهل النص الأدبى الأم ، الذى يتولد منه العمل السينمائى ، بل يتبع منهجًا قوامه المقارنة الذكية الواعية بين النص الأدبى الشكسبيرى ، وبين الفيلم السينمائى ، ويكشف هذا المنهج الصعب ، المركّب ، عن تمرس الناقد السينمائى الكبير - سمير فريد - بالفن السينمائى فى كافة جوانبه وكل عناصره ، وهو ما نتوقعه منه ، كما يثبت لنا أيضًا - وهذا هو الجديد المبهج - درايته العميقة بفن المسرح عامة ، وبمسرح شكسبير خاصة ، فهو يكتب عن الدراما الشكسبيرية وكأنه باحث متخصص فى هذا المجال ، بل يحللها بعمق لايتوفر لكثير من المتخصصين ، ويضع يده على ملامح لم يتلفت إليها أحد من قبل ، كما يكشف لنا الخصائص الفكرية والفنية التى ألهبت خيال

السينمائيين جيلاً بعد جيل ، فدفعوا إلى الشاشة بالعشرات من الأفلام التى تترجم المسرحيات إلى لغة السينما ، وتقدمها فى رؤى عديدة وتفسيرات منوعة .

ولعل أهم هذه الخصائص التى يلقى سمير فريد عليها الضوء - ربما لأول مرة - والتى تجعل من هذا الكتاب إضافة حقيقية وقيمة للدراسات الشكسبيرية ، إلى جانب أهميته فى مجال الدراسات السينمائية ، هو خاصية المخيلة السينمائية فى أعمال شكسبير المسرحية .

إننى على كثرة ما قرأت من دراسات لمسرح شكسبير ، لم أجد ناقداً توقف أمام هذه الخاصية ، وتوفر على رصيدها ، وتقفى آثارها ، وتحليلها ، وحتى من تنبه من النقاد إلى خاصية السيولة الزمنية التى تميز العديد من المسرحيات ، والتى تتجلى فى لجوئها المتكرر إلى المشاهد القصيرة الخاطفة ، والنقلات الزمانية والمكانية السريعة اللاهثة - حتى إننا نجد فى فصل واحد من مسرحية أنطونيو وكليوباترا ، وهو الفصل الرابع ، على سبيل المثال ، ١٥ مشهداً تنتقل بنا بين ١١ مكان بسرعة خاطفة ، فتوحى بتزامن الأحداث التى تدور فى أماكن مختلفة ، فى ذروة المأساة ، فكأننا نرى كل الشخصيات فى نفس اللحظة ، رغم أن كلا منها بعيد عن الآخر ، أو نشاهد متتالية من اللقطات السريعة التى تتدفق على شاشة الخيال أو شاشة السينما - أكرر أنه حتى من تنبه من الباحثين والنقاد إلى هذه التقنية الفريدة فى الدراما الشكسبيرية ، لم يفسرها باعتبارها تجلياً للطبيعة السينمائية لخيال شكسبير الدرامى ، ونبوءة من جانبه بظهور السينما قبل ميلادها بقرون ، بل عده دليلاً على تجاهل شكسبير لقواعد الدراما الكلاسيكية ، وضربه عرض الحائط بالوحدات الثلاث - الزمان والمكان والحدث - التى أصر مفسرو أرسطو فى عصر النهضة على ضرورة الالتزام بها ، أو اعتبر خاصية السيولة الزمنية هذه نتيجة طبيعية لظروف العرض البدائية فى المسرح الإليزابيثى ، الذى لم يعرف الإضاءة الصناعية ، (إذا كان مفتوحاً للسماء ، يقدم عروضه نهاراً) ، كما لم يعرف الديكورات الواقعية المعقدة ، فكان يرمز إلى المكان بأبسط الأشياء (كعرش للإيحاء ببلاط ملكى ، أو فرع شجرة للإيحاء بغابة) ، أو يكتفى بالإشار إليه لغوياً ، أو وصفه تفصيلياً على لسان الشخصيات لإيهام المتفرج بوجوده ، ومساعدته على تخيله .

وهكذا ، فسر نقاد شكسبير ملمح السيولة الزمنية فى مسرحياته إما كدليل على تمرده الفنى على المذهب الكلاسيكى ، أو كتحايل ذكى على سلبيات المسرح الإليزابيثى لتحويلها إلى إيجابيات ، واستغلال ماكر لغياب الديكورات فى تحقيق قدر أكبر من الجمعية فى الانتقالات الزمانية والمكانية .

ورغم إقرارنا بوجاهة هذه التفسيرات النقدية ، بل صحتها ، فإنها تظل ناقصة ، ولاتوفى شكسبير حقه باعتباره من أوائل المسرحيين الذين أرهصوا بتقنيات السينما وإمكاناتها فى مسرحهم قبل ظهورها بزمن طويل ، وكان علينا أن ننتظر ناقداً سينمائيًا لينبه الغافلين إلى ذلك ، ورغم إننى منذ زمن بعيد ، وكلما قمت بتدريس مسرحيات شكسبير ، سواء فى قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة ، أو فى معاهد أكاديمية الفنون ، ألح على الجانب السينمائى الواضح فى فن شكسبير الدرامى ، والذى يتمثل فى معالجته الفريدة للزمن فى مسرحه ، فقد أفادنى الناقد السينمائى الكبير – سمير فريد – إفادة جمة فى هذا الصدد ، وقدم لى أدلة جديدة ، وأضاف إلى ملمح السيولة الزمنية ملامح سينمائية أخرى فى المسرحيات لم أنتبه إليها من قبل .

إن كتاب شكسبير كاتب السينما يمثل فى أحد جوانبه الهامة دراسة ممتعة وقيمه للجانب السينمائى فى فن شكسبير الدرامى ، فالكاتب يؤكد فى بداية الفصل الأول – العاصفة – هذا الجانب ، فيقول :

« كان شكسبير يفكر بلغة السينما » .

وبعد ذلك، يسوق المثال تلو المثال من مسرحية العاصفة ، وهى موضوع هذا الفصل ، ليدلل على صحة رأيه ، وصدق استنتاجه ، ويمثل كل مثال ينتقيه حجة دامغة على الطابع السينمائى للمخيلة الشكسبيرية – ثم يتخذ سمير فريد من هذا الرصد المبتكر لتجليات الخيال السينمائى فى النص المسرحى الشكسبيرى مدخلاً لتحليل الفيلم المأخوذ عن النص ، فيقول :

« وقد أدرك جرينا واى (مخرج الفيلم) اللغة البصرية السمعية التى كان يفكر بها شكسبير وهو يكتب « العاصفة » وحقق ما كان يحلم بتنفيذه على خشبة المسرح

فى عصره ، ولكن على شاشة السينما مستخدمًا أحدث ماوصلت إليه تكنولوچيا الصوت والصورة فى لندن وباريس وأمستردام وطوكيو » .

لكن سمير فريد لايكتفى بهذا فى تحليله للعلاقة بين نص المسرحية والفيلم السينمائى ، فالفيلم الذى صنعه بيتر جريناوادى ليس مجرد تجسيد عبر الصوت والصورة للخيال الشكسبيرى ، بل هو أيضًا « قراءة إبداعية بكل معنى الكلمة » للنص الشكسبيرى ، « أى قراءة ذاتية تنسب لصاحبها » ، وهنا يتضح انتماء سمير فريد إلى الفريق الليبرالى ، الذى يقر بشرعية « الإبداع على الإبداع ، ويؤمن بنسبية معنى النص الأدبى ، وتعددية قراءاته ، وبدور القارئ كذات مفسرة ، تشارك فى عملية انتاج معنى النص ، وبتاريخية فعل القراءة والتفسير ، بل ذاتيته بدرجة ما.

وينطلق تحليل سمير فريد للفيلم من هذا الموقف الحداثى المتفتح ، فيقدم تحليلاً هو أقرب فى الواقع إلى القراءة الإبداعية بدوره ، وهى قراءة تتدخل فى صياغتها ذات الكاتب - سمير فريد - ورؤيته للحياة ، ومخزونة الوجدانى والثقافى ، فكأننا إذ نقرأ التحليل نتابع حوارًا شيقًا ، كاشفًا ، بين النص الأدبى من ناحية ، والفيلم السينمائى من ناحية ، والقراءة النقدية التحليلية من جهة ثالثة - أى بين شكسبير وبيترجريناواى وسمير فريد ، وفى ظنى أن هذا الضرب من الكتابة النقدية يمثل أعلى مراتب النقد الفنى ، وأجلها فائدة ، وأكثرها إمتاعًا .

وينتقل بنا الكتاب بعد العاصفة إلى مسرحيات وأفلام أخرى - هاملت ، روميو وچوليت ، حلم ليلة فى منتصف صيف ، وخاب سعى العشاق ، ثم يختتم رحلته بتحليل لفيلم شكسبير العاشق ، أى بالعودة إلى مؤلف النصوص ، ولكن عبر الخيال السينمائى الإبداعى لصناع هذا الفيلم .

وفى كل فصل من فصول الكتاب ، يشتبك سمير فريد فى ذلك الحوار الثرى - الفنى والمعرفى والوجدانى - مع النص الشكسبيرى من ناحية ومع الفيلم وصانعه من ناحية أخرى ، ويقيم عبر الحوار تقابلاً بديعًا ، ممتعاً ، بين عصور مختلفة ، وثقافات متباينة ، ورؤى فنية متعددة ، وذوات إبداعية متفردة ، لكنها ، فى نهاية الأمر ، نكمل

بعضها البعض ، ويؤكد لنا هذا الحوار الشيق ، عبر فصول الكتاب ، حقيقة « الإبداع على الإبداع ، ومشروعيته ، وفائدته الجمة كحوار تثاقفى ، تنويرى ، كما يثبت لنا أن الناقد فى أعلى مراتب الإجادة ، هو فى واقع الأمر مبدع خلاق .

ولا يكتفى سمير فريد بهذا القدر من المتعة والفائدة الذى يمنحه لقارئه ، ولا بالمعلومات القيمة عن صناع الأفلام ، وأساليبهم الفنية ، وأفلامهم الأخرى ، التى يمهد بها لتحليله لكل فيلم ، أو يضمنه إياها ، بل يقدم للقارئ أيضًا فيلموجرافيا كاملة لأفلام شكسبير ، وكذلك قائمة بالأفلام التى رشحت لجوائز الأوسكار ، وجميع الجوائز التى فازت بها ، مما يجعل من هذا الكتاب مرجعًا أساسيًا وهامًا لدارسى ، السينما ، وكذلك لدارسى شكسبير وعشاقه .

ولا أستطيع أن أختتم هذه المقدمة الموجزة دون الإشادة بأسلوب سمير فريد السهل الممتنع ، فهو يصوغ أفكاره فى عبارات سلسة ، بسيطة ، مهما بلغ من عمق هذه الأفكار أو حداثتها ، أو تشابكها وتعقيدها ، وهو يتجنب تماما المصطلحات النقدية الصعبة ، التى قد تحير القارئ العادى ، غير المتخصص ، وقد يرى فيها نوعًا من التعالى أو الارهاب الفكرى .

لذا ، فإن شكسبير كاتب السينما ، كتاب للجميع - للمتخصص والهاوى ، لدارسى المسرح ودارس السينما ، ولكل عشاق الفنيين ، إنه بحق إضافة قيمة وهامة للمكتبة العربية ، وهو أولاً ، وقبل كل شئ ، يثير الفكر ويمتع النفس .

نهاد صليحة

القاهرة ٢٠٠١

مقدمة

شكسبير والأوسكار

من بين مئات الأفلام الشكسبيرية أى المأخوذة عن مسرحيات شاعر الإنجليزية الأعظم وليم شكسبير أو المستوحاه منها ، تم ترشيح ٢٠ فيلما للفوز بـ ٦٨ جائزة من جوائز الأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم السينمائية المعروفة باسم « الأوسكار » التمثال الذهبى الشهير رمز جوائزها وتم الفوز بـ ٢٣ جائزة فى الفترة من عام ١٩٣٥ أى عام ١٩٩٧ ، الأوسكار أو أى جائزة أخرى بما فى ذلك جائزة نوبل ليست المقياس الوحيد فى تقييم الأفلام أو أى شكل آخر من أشكال الآداب والفنون ، إذا لم يفز سوفوكليس أو بيتهوفن أو مايكل أنجلو بأى جائزة ، ولكن تظل الجوائز من مقاييس تقييم الآداب والفنون فى القرن العشرين ، ولاشك أنها تقوم بدور هام فى الترويج للأعمال الفنية بين جمهور المتلقين .

فيما يلى قائمة كاملة بالأفلام العشرين ، ومن الجدير بالذكر أن ترشيح الفيلم عام ١٩٣٥ يعنى أنه من إنتاج ١٩٣٤ ، وهكذا ، فالمسابقة الأمريكية تقتصر على الأفلام التى عرضت فى لوس أنجليس حتى نهاية العام الميلادى السابق ، وتتم الترشيحات وكذلك الفوز بالتصويت المباشر بين أعضاء الأكاديمية ، وسوف يتم ذكر عنوان الفيلم والترشيحات التى حصلت عليها ثم الجوائز التى فاز بها .

١ - حلم منتصف ليلة صيف

١٩٣٥

إخراج ماكس رينهارت

الترشيحات

أحسن فيلم

أحسن تصوير : هال مور

أحسن مونتاج : رالف داوسون

الجوائز :

أحسن تصوير

أحسن مونتاج

٢- روميو وجولييت

١٩٣٦

إخراج جورج كيوكر

الترشيحات :

أحسن فيلم

أحسن ممثلة : نورما شيرر

أحسن ممثل

في دور مساعد : بازل راثبورن

أحسن ديكور : سيدرك جيبونز

فردريك هوب

أدوين ب . ويلز

٣ - أكون أو لا أكون

عن (هاملت)

١٩٤٢

إخراج أرنست لوبيتش

الترشيحات

أحسن موسيقى : ورنر هيلمان

٤ - هنرى الخامس

١٩٤٦

إخراج لورانس أوليفيه

الترشيحات

أحسن فيلم

أحسن ممثل : لورانس أوليفيا

أحسن ديكور : بول شيفر

كارمن ديلون

أحسن موسيقى : وليم والتون

الجوائز

جائزة خاصة

إلى لورانس أوليفيه

٥ - حياة مزدوجة

عن (عطيل)

إخراج جورج كيوكر

الترشيحات

أحسن إخراج

أحسن ممثل : رونالد كولمان

أحسن سيناريو : روث جوردون

جارسون كانين

أحسن موسيقى : ميكلوش روزا

الجوائز :

أحسن ممثل

أحسن موسيقى

٦ – هاملت

١٩٤٨

إخراج لورانس أوليفيه

الترشيحات

أحسن فيلم

أحسن ممثل : لورانس ألوليفيه

أحسن ديكور : روجر ك . فورس

كارمن ديلون

أحسن ممثلة

فى دور مساعد : جين سيمونز

أحسن أخراج : لورانس أوليفيه

أحسن موسيقى : وليم والتون

أحسن أزياء : روجز ك . فورس

الجوائز :

أحسن فيلم

أحسن ممثل

أحسن ديكور

أحسن أزياء

٧ – يوليوس قيصر

١٩٥٣

إخراج جوزيف مينكيفيتش

الترشيحات :

أحسن فيلم :

أحسن ممثل : مارلون براندو

أحسن تصوير : جوزيف روتينبرج

أحسن موسيقى : ميكلوش روزا

أحسن ديكور : سيدريك جيبونز

أدوارد كارفاجنو

أدوين ب . ويلز

هوج هونت

الجوائز

أحسن ديكور

٨ – قبلينى يا كاتى

(عن ترويض الشرسة)

١٩٥٣

إخراج جورج سيدنى

الترشيحات :

أحسن موسيقى : أندريه برفين

سول شابلن

٩ - قصة الحى الغربى

(عن روميو وجولييت)

١٩٦١

إخراج روبرت وايز

جيروم روبنز

الترشيحات

أحسن فيلم

أحسن إخراج

أحسن ممثلة

فى دور مساعد : ريتا مرينو

أحسن ممثل

فى دور مساعد : جورج شاكيرز

أحسن تصوير : دانييل د . فاب

أحسن ديكور : بوريس ليفين

فيكتور أ . جانجلين

أحسن صوت : فرد هاينز

جوردون . أى . ساوير

أحسن مونتاج : توماس ستانفورد

أحسن أزيـــاء : إيرين شاراف

أحسن موسيقى : سول شابلن

جونى جرين

سيد رامين

أروين كوستال

أحسن سيناريو

عن أصل أدبى : أرنست ليمان

الجوائز

فاز بكل الجوائز التى رشح لها

ما عدا أحسن سيناريو عن أصل أدبى

١٠ - عطيل

١٩٦٥

إخراج لورانس أوليفيه

الترشيحات

أحسن ممثل : لورانس أوليفيه

فى دور مساعد : فرانك فنيلاى

أحسن ممثلة

فى دور مساعد : جوريس ريدمان

أحسن ممثلة

فى دور مساعد : ماجى سميث

١١ - ترويض الشرسة

١٩٦٧

إخراج فرانكو زيفريللى

أحسن ديكور : ريترو موناردينو

جون ديكوريه

ألفين ويب

جوزيبى ماريانى

داريو سيمونو

لويجى جيرفاس

أحسن أزياء : إيرين شاراف

دانيللو دوناتى

١٢ - روميو وچولييت

١٩٦٨

إخراج فرانكو زيفريللى

الترشيحات

أحسن فيلم

أحسن إخراج

أحسن تصوير : باسكو الينو دى سانتيس

أحسن أزياء : دانيللو دوناتى

الجوائز

أحسن تصوير

أحسن أزياء

١٣ - أكون أو لا أكون

عن (هاملت)

١٩٨٣

إخراج ميل بروكس

الترشيحات

أحسن ممثل

فى دور مساعد : شارلز دور تينج

١٤ - قبض الريح

عن (الملك لير)

١٩٨٥

إخراج إكيرا كيروساوا

الترشيحات

أحسن إخراج

أحسن تصوير : تاكو ساتيو

ماسا هارو يودا

إسكارزو ناكاى

أحسن ديكور : يوشيرو موراكى

شينوبو موراكى

أحسن أزياء : أيكى وادا

الجوائز

أحسن أزياء

١٥ - عطيل

١٩٨٦

إخراج فرانكو زيفريللى

الترشيحات

أحسن أزياء : آنا آنى

ماوريزيو ميلينوتى

١٦ - هنرى الخامس

١٩٨٩

إخراج كينيث برانا

الترشيحات

أحسن إخراج

أحسن ممثل : كينيث برانا

أحسن أزياء : فيليس دالتون

الجوائز

أحسن أزياء .

١٧ – هاملت

١٩٩٠

إخراج فرانكو زيفريللى

الترشيحات

أحسن ديكور : دانتى فيريتى

فرانشيسكا لو شافيو

أحسن أزياء : ماوريزيو ميلينوتى

١٨ – ريتشارد الثالث :

١٩٩٥

إخراج ريتشارد لونكارنى

الترشيحات

أحسن ديكور : تونى بورو

أحسن أزياء : شونا هاروود

١٩ – هاملت

١٩٩٧

إخراج : كينيث برانا

الترشيحات

أحسن سيناريو

عن أصل أدبى : كينيث برانا

أحسن موسيقى : باتريك دويل

أحسن ديكور : تيم هارفى

أحسن أزياء : الكس برنى

٢٠ - روميو وچولييت

١٩٩٧

اخراج باز لورمان

الترشيحات

أحسن ديكور : كاترين مارتين

برچيت بروخ

وتحليل هذه القائمة يدل على أن نظام التصويت المباشر بقدر ما يصلح فى الانتخابات السياسية لايصلح للانتخابات الفنية ، فصنع فيلم عن مسرحية من مسرحيات شكسبير يكاد يعنى ضمان الترشيح لجائزتى أحسن ديكور وأحسن أزياء ، وكأن أهم مافى الفيلم الديكور والأزياء لمجرد أن أغلب هذه الأفلام يحتاج إلي ديكورات وأزياء من عصور ماضية ، وليست من العصر الحالى ، ولو كان شكسبير حيا حتى الآن وشاهد حفلات توزيع جوائز الأوسكار لمات من الضحك !

العاصفة

بيتر جريناواى

لم يخيّب جريناواى ظن الذين انتظروا فيلمه « كتب بروسبيرو » عن مسرحية «العاصفة» ، فقد جاء الفيلم الذى عرض فى مهرجان فينسيا ١٩٩١ تحفة فنية رائعة تثبت من جديد أن بيتر جريناواى من أعظم مخرجى السينما فى العالم ، وأن المشاكل الاقتصادية فى السينما البريطانية وفى أى سينما أو أى فن لا تقف دون الموهبة الكبيرة .

ففى مهرجان كان فى مايو ١٩٩١ ، وفى حدث ربما لا سابق له فى تاريخ كل المهرجانات تم عرض الفصل الأول (١٠ ق) من فيلم « كتب بروسبيرو » فى القاعة الكبرى للمهرجان ، وأعقبه مؤتمر صحفى للمخرج بعد أن تعذر انهاء الفيلم للعرض فى مهرجان فرنسا الكبير ، وكان هذا الفصل إشارة إلى التجارب التكنولوجية فى الصوت والصورة التى يتميز بها الفيلم ، وتتحدث عنها المجلات المتخصصة منذ بدأ تصويره فى ربيع عام ١٩٩٠

وهناك وشائج عميقة بين الفيلمين البريطانيين المشتركين فى مسابقة فينسيا ١٩٩١ ، فالفيلم الآخر « إدوارد الثانى » عن مسرحية كيريستوفر مارلو معاصر شكسبير فى القرن السابع عشر ، ومخرج الفيلم ديريك جارمان كان أول من عبر عن عاصفة شكسبير فى السينما عام ١٩٧٩ ، فرغم عشرات الأفلام التى أعدت عن مسرحيات شكسبير إلا أن أحدا من مخرجى السينما لم يقترب من « العاصفة » إلا جارمان ثم جريناواى ، وكلاهما جاءا إلى السينما من الرسم ، وذلك رغم أن المسرحية من أكثر مسرحيات شكسبير اقترابا من لغة السينما ، ولكنها لغة السينما الخاصة التى ربما يمسك بها السينمائى – الرسام قبل غيره .

ولد بيتر جريناواف عام ١٩٤٢ وأقام أول معارضه لتشكيلية فى جاليرى لورد عام ١٩٦٤ وأخرج أول أفلامه القصيرة عام ١٩٦١ ، واحترف المونتاج لمدة ١١ سنة ، فإذا عرفنا أنه يكتب أفلامه ، رأينا كيف يجمع بين الرسم والكتابة والإخراج والمونتاج وهى خبرات توضح القوة الدرامية - البصرية التى تميز أفلامه ، وقد أخرج جريناواى ٢٠ فيلما قصيرا من ١٩٦٦ إلى ١٩٨٥ ، و ٧ أفلام روائية من ١٩٨٠ إلى ١٩٨٩ من أهمها « عقد المعمارى » الذى شاهدته فى فينسيا ١٩٨٢ ، و « الغرق بالأرقام » الذى شاهدته فى كان ١٩٨٨ ، وفاز بجائزة أحسن إسهام فنى فى المهرجان ، ووقتها ذهب العديد من النقاد إلى القول بأن لجنة تحكيم المهرجان بهذه الجائزة لم تكون تقدر الفيلم بقدر ما كانت تعتذر عن لجنة تحكيم ١٩٨٧ التى لم تقدر « معدة معمارى » ، وهو فى تقديرى أعظم أفلام الفنان الكبير .

ومثل كل فدان أصيل يعبر جريناواى عن عصره ، ولا يصنع الأفلام لمجرد صنع الأفلام مثل عشرات من مخرجى السينما ، وإذا كان « معدة معمارى » رؤيا لموت الحضارة الغربية ، حضارة عصر النهضة ، من خلال المعمارى الذى يموت طوال الفيلم ، ونراه فى اللقطات الأولى يمارس الجنس فى قطار سريع ربما لآخر مرة فى حياته ، فإن « كتب بروسبيرو » رؤيا أخرى لنفس الموضوع الذى يؤرق الفنان حيث تحترق الكتب التى تمثل هذه الحضارة وتغرق بعد أن يتم التبول عليها والتبرز أيضا ، وحيث يتم التعبير الدرامى من خلال الحاكم المعزول الساحر الفنان العالم الذى يموت طوال الفيلم بدوره ، ولكن فيلم جريناواى مثل مسرحية شكسبير ينتهى بالدعوة إلى التسامح ، ولعلنا فى عصر المتغيرات الكبرى فى تسعينيات القرن العشرين لا نحتاج إلى شىء قدر احتياجنا إلى التسامح ، وذلك انطلاقا من الأمل فى قدرة الإنسان على اكتشاف مواطن الجمال فى الحياة .

تدور مسرحية « العاصفة » فى جزيرة مهجورة فى عرض البحر المتوسط لمدة ثلاث ساعات من المساء إلى الليل ، حيث نرى بروسبيرو دوق ميلانو السابق الطاعن فى السن وقد تمكن بواسطة السحر من توجيه الأوامر إلى الجنى الطيب أريبل لاستحداث عاصفة تطيح بسفينة أعداءه الذين خلعوه من الدوقية قبل ١٢ سنة ، وتجعلهم ياتون إليه لينتقم منهم ، وشم شقيقه أنطونيو والونزو ملك نابولى وشقيقه

سباستيان ، ولكن من بين الذين يأتون إليه أيضا جونزالولامين مستشار الونزو الذى ساعد بروسبيرو وزوده « بكتاب من مكتبته » والأمير الشاب فرديناند ابن الونز الذى يريد بروسبيرو أن يزوجه من ابنته ميراندا ، ومعنى الاسم باللاتينية المدهشة ، التى جاءت إلى الجزيرة وهى طفلة صغيرة ، وبلغت النضج بعد ١٢ سنة .

وأثناء ضياع جماعة الونزو فى الجزيرة حيث يتصور كل منهم أن الآخرين قد هلكوا ، يتآمر كالبيان العبد الوحشى الممسوخ مع مهرج الملك ترينكولو والخادم السكير ستيفانو لقتل بروسبيرو ، ولكن أرييل يبلغ بروسبيرو ويحبط المؤامرة ، وكالبيان هوابن الساحره سايكوراكس التى نفيت من الجزائر وأنجبت كالبيان فى الجزيرة ، وقد قامت سايكوراكس بحبس الجنى الطيب أرييل داخل شجرة لمدة ١٢ سنة وماتت بعدها ، وكما قام بروسبيرو بانقاذ أرييل مقابل أن يخضع له ، جعل كالبيان فى خدمته بدوره ولكن كالبيان يعتبر الجزيرة له وأنه ورثها عن أمه واغتصبها بروسبيرو ، ولذلك يكرهه بل قد حاول انتهاك شرف ابنته ، ورغم بشاعة كالبيان الذى يصفه بروسبيرو بأنه « نطفة الشيطان » إلا أنه يقول « لا غنى لنا عنه » إنه يهيىء نارنا ، ويحضر حطبنا ، ويقوم بمهام تفيدنا »

وكما يتآمر كالبيان مع ترينكولو وستيفانو لقتل بروسبيرو ، يتآمر سباستيان مع انطونيو لقتل جونزالو ، ولكن أرييل ينقذه كما ينقذ بروسبيرو ، وفى نفس الوقت الذى يتبادل فيه فرديناند الحب مع ميراند ، نرى فى عالم الأرواح سيريس رمز الخصب تعانى بعد أن أحب بلوتو رمز العالم السفلى ابنتها برسيفونى ، وأخذها إلى عالمه ، وهناك اشارات فى النص الشكسبيرى إلى أن أرييل يقوم بدور سيريس » وتنتهى المسرحية بأن يصفح بروسبيرو عن أعداءه بعد أن تمكن منهم ، ويلقى بأوراقه السحرية فى المياه ، ويشعر المتفرج أنه ما أتى بهم إلى الجزيرة إلا لتتزوج ابنته من فرديناند ، فهو العجوز الطيب والحاكم العادل الذى لم يقتله أعداءه عند عزله لأن « الشعب يحبه » .

وزواج ميراندا « المدهشة » من فرديناند هو التعبير الدرامى عن التسامح منذ بداية المسرحية إلى نهايتها ، فهو ابن الونزو عدو بروسبيرو الذى تآمر مع أنطونيو ،

ولكن ميراندا أيضا هى الأمل فى استمرار الحياة ، وهى البراءة ، والطبيعة البكر ، بل الحياة ذاتها ، ولهذا جعلها شكسبير أنثى وليست ذكراً ، وقد كان فرديناند أول رجل تراه ، وكانت المجموعة التى قذفت بها الأمواج إلى الجزيرة أول مجموعة من البشر تراها .

تقول ميراندا عندما تراهم

ياللروعة

ما أكثر المخلوقات الحسنة التى هنا

ما أجعل البشرية

ما أبدع العالم الجديد الذى فيه

أناس كهؤلاء

وفى هذا النص ترجمة جبرا إبراهيم جبرا إشارة إلى « العالم الجديد » الذى اكتشف فى عصر كتابة المسرحية ، وليس فقط « العالم الجديد » الذى تكتشفه ميراندا ، ومن أبلغ الشكسبيريات رد بروسبيرو على ابنته بأن هذا العالم » جديد عليك أى على ميراندا ، فهو الأب الذى عرف العالم قبل ابنته ، وعلى صعيد آخر فقد كان هناك بشر فى « العالم الجديد » الذى « اكتشف » ، ولكن أوربا لم تكن تعرفه ، والتسامح الشكسبيرى فى العاصفة ظاهرة تسامح حاكم معزول عن الذين عزلوه ، وباطنه تسامح البشر مع بعضهم البعض ، مهما اختلفت أصولهم وألوانهم ، وكل حدث يروى أو يشاهد فى مسرحيات شكسبير له دوره ، ومن ذلك ما يروى فى « العاصفة » عن زواج كاريبل ابنة ألونزو من ملك تونس « الأفريقى » .

يقول ولسون نايت فى كتاب « العاصفة الشكسبيرية » عام ١٩٤٠ « المسرحية الشكسبيرية سر غامض حقا ، إنها ليست الحياة ، ولكنها شديدة الشبه بالحياة » ، ويعتبر نايت « العاصفة » مسرحية « مشحونة بالصوفية » ، وعاصفتها « رمزية » ، ويقول أنها « رؤيا صوفية من أعمق الرؤى ، وعاصفتها هى رمزها الرئيسى والعواصف ، خياليا ، أشياء بسيطة جدا للفهم » .

ويقول أرثر كويلر كوتشرفى مقدمة طبع كمبردج عام ١٩٣٤ « فعل المسرحية كله ، بما فيه من سرد لحكاية مظالم الماضى بالتفصيل ، وجمع بين المسيئين والمساء إليهم فى عقدة واحدة ، وتحويل إليه الانتقام كلها إلى عفو وغفران ، هذا كله يحققه شكسبير فى قرابة ثلاث ساعات ، أو بزمن يكاد لا يزيد عن الزمن الضرورى لتمثيل الفعل على المسرح ، ويقول (ترجمة جبرا إبراهيم جبرا) : إن « كل من يقرأ مسرحيات شكسبير الأخيرة مجموعة معا يدرك أن الموضوع الذى شغل باله دوما فى أواخر حياته كان « المصالحة » ، جاعلا الغفران والتكفير عن خطايا أو أخطاء الجيل الواحد ، فى الحب الفتىّ الذى يعمر قلوب الأبناء ، وفى ما يحملونه من وعد ، لا أحد يموت فى مسرحية « العاصفة » ولا مؤامرة تنجح ، وحتى كالبيان لا يموت ، ولكن أرييل يحصل على حريته من بروسبيرو .

كانت مسرحية « العاصفة » آخر ما كتب شكسبير ، وقد كتبها وهو فى السابعة والأربعين من عمره ، وعاد بعدها إلى مسقط رأسه ، واعتزل المسرح ومات بعد خمس سنوات فى منتصف العمر ، ويذهب أغلب الشكسبيريون إلى اعتبار «العاصفة» مسرحية ذاتية ينطق فيها بروسبيرو بلسان الكاتب ، فالسحر الذى يمارسه بيروسبيرو تصفه ميراندا بالعلم قائلة « علمك » ، ويصفه هو ذاته الفن قائلا « فنى ».

« والعاصفة » أكثر مسرحيات شكسبير شبها بـ « الحياة » على حد تعبير ولسون نايت ، فالجزيرة تشبه الأرض المحاطة بالماء من كل جهة ، وبروسبيرو مثل هابيل الذى ذهب ضحية أخوه قابيل ، وإذا كان كالبيان هو الشر فاريبل هو الخير الباحث عن الحرية ، وإذا كان الواقع هو الأب وابنته على الجزيرة ، فالخيال هو العاصفة التى تدفع البشر إليها ، وتبدو عبقرية شكسبير الدرامية الفذة فى اختياره للوحدات الكلاسيكية الثلاث (الزمان والمكان والموضوع) فى هذه المسرحية ، فقد تمرد على هذه الوحدات فى أغلب مسرحياته ولكن تمرده لم يكن شكليا مثل أى تمرد فنى حقيقى ، ولذلك لم يتردد فى اختيار الشكل الكلاسيكى فى « العاصفة » لأنه الشكل المناسب للتعبير عن رؤياها الشاملة .

إنها الوصية الأخيرة التي يتحدث فيها عن « المدينة الفاضلة » على لسان جوانزلوا ، وفيها :

ليس ثمة حرفة لأحد

الكل عاطل بلا عمل

والنساء كذلك

ولكنهن بريئات عفيفات

ولا سيادة

ويقول :

لن يكون عندى خيانة أو جريمة أو سيف .

أو رمح أو سكين أو بندقية

أو أية ماكينة

إنما الطبيعة هى التى تصنع من تلقائها

الوفرة والسخاء والكثرة

لا طعام قومى الأبرياء

صحيح أن ألونزو لا يفهم ما يقوله جونزالو ، ويعلق « أنك لا تقول شيئا » ، ولكن هذه هى « المدينة الفاضلة » من وجهة نظر شكسبير ، وهناك إشارات صوفية إسلامية فى هذا النص الشكسبيرى كالقول بأن الله سبحانه وتعالى « يسخر الدنيا وما فيها » ، وأن كل الأنس والجن خدامه ، وأنه الذى « يمهل ولا يهمل » .

يوقل بروسبيرو لميراندا وفرديناند :

وكما النسيج الذى لا أساس له

من هذه الرؤيا

هكذا سوف تضمحل الأبراج المعممه بالغيوم
والقصور الضخمة ، والهياكل المهيبة
وكرة الأرض العظيمة نفسها
أجل ، وكل من عليها
وكهذا المهرجان الموهوم الذى تلاشى
لن تخلف هباءة وراءها
إنما نحن كالمادة التى تصنع منها الأحلام
وحياتنا الضئيلة
تحدها نومة من طرفيها .
ويقول بروسبيرو لآرييل :
ورغم أن كبائر ظلمهم أصابت الحشاشة منى
فإنى بعقلى إلا نبل
أقف موقفا ضد سخطى وعنقى
فالفعلة إلا ندر هى فعلة الفضيلة
لا الانتقام
وما داموا قد ندموا
فإن مجرى غايتى لن يتعدى ذلك
ويقول جوانزلو فى النهاية :
كلنا جميعا وجدنا أنفسنا
عندما لم يبق أحد ملكا لنفسه

ويقوم بروسبيرو باطلاق حرية أرييل قائلا :

محبوب أرييل

انتهت مهمتك

ولتكن بعد ذلك حرا

مع العناصر

والوداع لك

والكلمات الأخيرة فى المسرحية تؤكد ذاتية النص ، ففيها يتحدث شكسبير فنان المسرح إلى جمهوره ليحرره من الفن – السحر الذى يمارسه ، كما تحرر بروسبيرو ، وكما تحرر أرييل ، ويرى أن للجمهور (الآخرين) سحرهم أيضا قائلا :

لا تدعونى أقيم فى هذه الجزيرة الجدباء

بسحركم

بل اعتقونى من قيودى

بعون كريم من كفوفكم (التصفيق)

كان شكسبير يفكر بلغة السينما وهو يكتب « العاصفة » فهو يكتب « يدخل أرييل غير مرئى » ، وكان الممثل على المسرح فى عصره يرتدى وشاحا كتب عليه « غير مرئى » ويكتب يتحدث بروسبيرو إلى أرييل وهو مع فرديناند الذى لا يسمع الحديث » ، ويكتب « يتآمر سباستيان وأنطونيو لقتل جوانزليو وينقذه أرييل بالحديث فى أذنه » ، ويكتب « تدخل عدة أشكال غريبة ، وتمد مائدة لوليمة ، وترقص حولها ، وهى تسلم وتحيى بحركات لطيفة ، ويكتب « رعد وبرق ، يدخل أرييل فى شكل طير كبير جارح يصفق بجناحيه على المائدة ، وبحيلة بارعة ، تختفى المائدة » .

وقد أدرك جريناواى اللغة البصرية السمعية التى كان يفكر بها شكسبير وهو يكتب « العاصفة » ، وحقق ما كان يحلم بتنفيذه على المسرح فى عصره ، ولكن على

شاشة السينما مستخدما أحدث ما وصلت إليه تكنولوجيا الصوت والصورة فى لندن وباريس وأمستردام وطوكيو حيث استغرق إعداد الفيلم أكثر من سنة كاملة بعد تصويره ، وعلى عكس ما رأى بعض النقاد ليس فيلم « كتب بروسبيرو » ألعاب بصرية تستخدم التكنولوجيا المتطورة ، وإنما ربما أول فيلم يخضع فيه فنان السينما هذه التكنولوجيا للتعبير الدرامى ، ويستخدمها دون أن تستخدمه .

قرأ جريناواى « العاصفة » قراءة إبداعية بكل معنى الكلمة ، أى قراءة ذاتية تنسب لصاحبها ، ولذلك غير العنوان إلى « كتب بروسبيرو » ، وقراءة عصرية ، ترتبط بالعصر الذى وجد فيه الفيلم ، ولذلك أصبح هناك عملين إبداعيين ، وليس عمل واحد ، الأول تأليف شكسبير ، والثانى تأليف جريناواى .

احتفظ جريناواى بالنص الشكسبيرى كاملا ، ولكنه جعل بروسبيرو يؤلف مسرحية باسم العاصفة لتصحيح الأخطاء التى ارتكبت فى حقه ، وعبر عن ذلك سينمائيا بأن جعل جون جليجود يؤدى بصوته كل الشخصيات حيث أنها من تأليفه واختراعه ، فهى تتحرك وتعيش الفعل ورد الفعل ، ولكنها لا تتكلم إلا فى النهاية عندما لم يبق أحد ملكا لنفسه كما يقول جونزالو : أصبحت العاصفة إذن مجرد حلم ، وأصبحت مؤامرة كاليبان مجرد تعبير عن مؤامرة أنطونيو ، وأصبح الفيلم أنشودة وداع شكسبير للعالم قبل الاعتزال ، وذلك وداع الممثل الكبير جون جليجود الذى مثل الدور على المسرح عام ١٩٣٠ وعام ١٩٤٠ وعام ١٩٥٧ وعام ١٩٧٤ ويمثله فى السينما لأول مرة وهو فى السابعة والثمانين من عمره ليصل إلى ذروة من الإعجاز الفنى على مستوى تاريخ التمثيل .

وأسلوب الإخراج فى الفيلم يعبر عن فكرة العاصفة كحلم ، ويستعد عناصر الحلم من وصف شكسبير للحياة بأنها « مهرجان موهوم يتلاشى » ، و « تحدها نومة طرفيها » ويعبر عنه باللقطات المتداخلة بالطبع والمزج والمسح ، وبحركة الكاميرا الطويلة على مشاهد تتداخل فنى كل الأشياء ، وتناقضات الألوان غير الواقعية لمدير التصوير العبقرى ساشا فيرنى ، وبالأصوات المتداخلة لمدير الصوت العبقرى كريس وات ، وبينما يطلق بروسبيرو فى المسرحية أرييل من الشجرة ، نجده فى الفيلم يطلق

كالبيان ، فالخير هو الأصل ، والإنسان يطلق الشر من عقاله ، وهو اختلاف يتفق مع رؤيا شكسبير ولا يتناقض معها .

ويصف شكسبير كاليبان بأنه « وحش من وحوش الجزيرة بأربع سيقان وله فيما يبدو لسان » ولو كان جريناواى يخضع لما تقدمه التكنولوجيا المتطورة من ألعاب لجعله كذلك ، ولكنه يصوره بساقين ، فيجعله الشر البشرى ، ويقرأ عبارة « فيما يبدو لسان » سينمائيا فيركز على خروج لسان كاليبان وبروسبيرو يخلعه من الشجرة خلعا. ومن عبارة واحدة فى النص الشكسبيرى « يدخل بروسبيرو مرتديا عباءته السحرية » تتشكل ملابسه فى الفيلم .

وكتب بروسبيرو فى المسرحية تذكر فى سطر واحد : ساعده جوانزالو وزوده بكتب من مكتبته ، ولكن جريناواى يقرأ سطر آخر يقول فيه بروسبيرو عن كتبه أنه يجلها أكثر من دوقية ميلانو ، ويجعل عنوان الفيلم كتب بروسبيرو ليجيب على التساؤل عن ماهى هذه الكتب التى جعلت من بروسبيرو قادراً على الانتقام وعلى الصفح فى نفس الوقت ، فيذكر أنها ٢٤ كتابا منها كتاب العمارة ، وكتاب الرياضة ، وكتاب الحب ، وكتاب الجنس ، أى أنها المعرفة الإنسانية التى تحفظ فى الكتب .

وهذا التفسير المادى العصرى لكتاب بروسبيرو يتفق تماما مع تحويل العاصفة إلى حلم ، فكما أن العاصفة ليست سحرا ، كذلك فالكتب ليست من كتاب السحر .

ومن سطر واحد فى المسرحية « وكتاب سأغرقه فى أغوار لم يدركها قط مسبار » يصنع جريناواى نهاية الفيلم حيث تغرق الكتب الأربع والعشرين وتحترق ، يقول : بروسبيرو شكسبير » رقاع السحرية الآن رميتها وما بى من قوة سوى قوتى أنا وما اوهنها ولكن جريناواى يرى أن هذه القوى الباقية رغم وهنها كبيرة وكافية للإنسان طالما احتفظ بعاطفته ، ورفض أن تسيطر عليه فكرة واحدة ، فيصبح ذو بعد واحد .

ويصف شكسبير تحرير أرييل من سطوة بروسبيرو قائلا : إنه أصبح حرا مع العناصر ، والمقصود الهواء والماء والنار ، ومن هذه العبارة يبدأ فيلم جريناواى بلقطات كبيرة جدا لنقاط الماء ، وينهيه بالنار ، وفى اللقطة الأخيرة ينطلق أرييل إلى أعلى الكادر ، إلى أعلى السماء .

هاملت

كينيث برانا

ربما لا توجد مسرحية فى أى لغة من اللغات كتبت عنها بالقدر الذى كتب عن « هاملت » لشاعر الإنجليزية الأعظم وليم شكسبير ، وربما لايوجد نص أدبى اختلف النقاد فى تفسيره مثلما اختلفوا حول « هاملت » وبالذات حول طبيعة الشخصية الرئيسية – عنوان المسرحية ، ويرجع أغلب نقاد شكسبير أنه كتب « هاملت » بين ١٥٩٨ و ١٦٠١ حيث عرضت لأول مرة ، وقد نشرت الطبعة الأولى منها عام ١٦٠٣ ، وكانت مختصرة ، ونشرت الطبعة الثانية عام ١٦٠٤ ، وهى الطبعة التى روجعت بواسطة شكسبير نفسه ، تحظى هاملت بالمرتبة الأول من حيث عدد الأفلام التى أنتجت عنها سواء الصامتة أم الناطقة بمختلف اللغات وليس اللغة الإنجليزية فقط (١٤ فيلما صامتًا و ١٨ فيلمًا ناطقًا أحدثها « هاملت » كينيث برانا الذى عرض فى مهرجان كان ١٩٩٧ خارج المسابقة .

عنوان الفيلم « هاملت وليم شكسبير » فاسم الكاتب جزء من العنوان ويكتفى برانا فى عناوين الفيلم الأولى باسم وليم شكسبير واسم مسرحيته فقط احتراما للكاتب وتمييزا للفيلم عن غيره من الأفلام التى أخرجت عن نفس المسرحية ، فعلى الرغم من كثرة عدد الأفلام الهاملتية كما ذكرنا ، فإن فيلم برانا هو أول فيلم يلتزم النص كاملاً كما ظهر فى الطبعة الثانية عام ١٦٠٤ ، والسبب فى اختصار النص سواء فى طبعته الأولى التى نقلت عن أحد العروض ، أو فى الأفلام السينمائية الناطقة ، وكذلك فى بعض العروض المسرحية اعتقاد بعض النقاد والمسرحيين أن النص متشعب وفيه الكثير من التأملات التى تعطل تدفق الأحداث حتى أن إليوت يعتبر سلوك هاملت فى المسرحية دليل على « الفشل الفنى المحقق » .

بل إن برانا فى فيلمه الذى تصل مدة عرضه إلى أربعة ساعات ودقيقة واحدة ، والذى ذكرت « فارايتى » الأمريكية أنه أطول فيلم فى تاريخ السينما بعد « كليوباترا » جوزيف مينكفيتش الذى يزيد عنه دقيقتين ، كان ولا يزال يريد أن يعرض الفيلم من دون استراحة كما كان يحدث فى مصر شكسبير ، ولكن يبدو أنه اضطر إلى استراحة بعد حوالى ثلاث ساعات ، وأنهى هذه الساعات قبل الاستراحة بمونولوج من المونولوجات التى حذفت فى الطبعة الأولى (نهاية المشهد الرابع من الفصل الرابع) والذى يبدأ بقول هاملت ما أشد ما تدعونى الأحداث وتستحث تأثرى الخامل ..ما الإنسان ، إذا كان غاية همه وانتفاعه بحياته أن ينام ويأكل ، حيوان لا أكثر (ترجمة عبد القادر القط عام ١٩٧١) .

قصة مسرحية « هاملت » هى قصة أمير الدانمرك هاملت (كينيث برانا) الذى يدعوه صديقيه هوراشيو (نيكولاس فاريل) ومارسيلاس (جاك ليمون) لمشاهدة شبح والده الذى ظهر لهما فى الليل بعد قليل من موته ، وبعد أن تولى العرش كلوديوس (ديرك جاكوبى) شقيق الملك الراحل وتزوج أرملة شقيقه جرترود (جولى كريستى) والدة هاملت ، وأثناء استعداد أمير النرويج فور تنبراس لغزو الدانمرك لاسترداد قطعة أرض كان قد خسرها عمه الملك وهو يلعب القمار مع ملك الدانمرك ، يشاهد هاملت الشبح الذى يخبره أنه لم يمت ، وإنما قتل بواسطة كلوديوس ، ويدعوه للانتقام ، ولكنه يطلب منه ألا يدبر أى مكروه لأمه « دعها للسماء ولتلك الأشواك المستقرة فى صدرها تخزها وتوجعها » .

فى كواليس القصر هناك علاقة حب بين هاملت وأوفيليا (كاتى ونيسلت) ابنة بولونيوس (ريتشارد بريانت) مستشار الملك ، وشقيقه ليارتس (ما يكل مالونى) الذى يسافر إلى فرنسا لتلقى العلم ، يرسل كلوديوس سفيريه فولتماند وكور نيليوس إلى ملك النرويج حتى يقنعه بالضغط على ابن أخيه فورتنبراس العدول عن غزو الدانمرك مقابل أن يسمح له بمرور جيش النرويج عبر الدانمرك ، واحتلال بولندا ، وينجح السفيران فى ذلك ويستخدم هاملت إحدى فرق التمثيل لتمثيل مسرحية تشبه ماحدث بين كلوديوس وشقيقه الراحل ويضيف إليها هاملت ما يؤكد الشبه ، وذلك حتى

يكشف عن « ضمير الملك » وهذا الموقف يعنى أنه يريد أن يتأكد ، وبالتالى فهو يشك فى صدق رواية الشبح .

ينزعج كلوديوس من العرض ، ويتأكد هاملت أنه القاتل ، ويدرك كلوديوس فى نفس الوقت أن هاملت كشف امره بطريقة ما ، فيتفق مع روزنكرانتز وجيلد نستيرن وهما من زملاء هاملت أثناء دراسته فى جامعة ويتنبرج على أن يذهب معه إلى انجلترا ومعهما رسالة يطلب فيها من ملك الانجليز قتل هاملت ، يواجه هاملت أمه الملكة ، ويتصور أن الملك يستمع إليهما وراء الستار فيوجه إليه طعنة قاتلة ، ولكنه يكتشف أنه بولونيوس ، ويصبح لامفر أمام هاملت من الرحيل إلى إنجتلرا ، ولكنه يكتشف أنه بولونيوس ، ويصبح لا مفر أمام هاملت من الرحيل إلى إنجلترا ، ولكنه يكتشف رسالة كلوديوس فيبدلها ويجعل طلبه من ملك إنجلترا قتل حامليها ، ويعود إلى الدانمرك متخفيا .

تنهار أوفيليا عندما يقتل والدها ، وبيد حبيبها ، ويعود ليارتيس من فرنسا يطلب الانتقام ، ويتآمر مع كلوديوس ضد هاملت ، تنتحر أوفيليا ، ويرى هاملت الشارد بين المقابر حفار القبور وهو يعد القبر لامرأة تقرر دفنها فى الليل من دون شعائر لأنها منتحرة ، وعندما يعرف أنها أوفيليا يصرخ « ملتاعا ويكشف عن وجوده ، يرتب كلوديوس لمبارزة بالسيف بين هاملت وليارتيس ويتفق مع ليارتيس على تسميم طرف السيف وتسميم كأس الشراب حتى إذا لم يمت هاملت بالسيف مات وهو يشرب ، يقوم ليارتيس بجرح هاملت ، وتشرب جرترود من الكأس ، وأثناء المبارزة يختلط السيفين فيجرح ليارتيس من نفس السيف ، ويكشف عن المؤامرة قبل أن يموت ، فيهجم هاملت على كلوديوس ويقتله .

يأتى فورتنبراس بعد غزو بولندا فى طريق عودته إلى بلاده ، فيجد كل هذه الجثث فى القصر الدانمركى ، وبناء على ايضاح هوراشيو لما حدث يأمر بجنازة عسكرية لدفن هاملت وإطلاق المدافع تحية لاسمه ، ويشترك فى تمثيل فيلم برانا عدد من كبار الممثلين فى أدوار قصيرة وهم جان ليمون فى دور مارسيلاس وشارلتون هيستون فى دور الممثل الأول للفرقة المسرحية وروبين وليامز فى دور منظم المبارزة الأخيرة وريتشارد إتينبورو فى دور سفير إنجلترا الذى يأتى بعد فوات الأوان لإبلاغ

كلوديوس أن ما طلبه فى رسالته قد تحقق وجيرار إيبارديو فى دور رينالدو الذى أرسله بولونيوس لمراقبة ابنة ليارتيس أثناء دراسته فى فرنسا ، وجون جليعود فى دور الملك الذى يقتل فى العرض المسرحى ، وقد مثلوا جميعا فى الفيلم كنوع من التعبير عن مساندتهم لفيلم برانا .

التزم برانا النص الأصلى التزاما حرفيا دقيقا ولكنه قدم رؤية جديدة تماما على كثرة الروى الإخراجية المسرحية والسينمائية لمسرحية « هاملت » ، فالنص هو النص ولكنه جعل الزمان منتصف القرن التاسع عشر من دون تغيير المكان وهو الدانمرك ، وذلك لسببين ، الأول لأن أوربا فى ذلك الوقت كانت فى مرحلة انتقال بين سقوط الأنظمة الاقطاعية القديمة وولادة الأنظمة الرأسمالية الجديدة ، مثل مرحلة الانتقال التى تمر بها اليوم بعد سقوط الشيوعية ، والثانى لأن هذا الزمن بملابسه ومدافعه بعد اكتشافه البارود وصحفه يقرب العرض من الزمن الحاضر أيضا حيث نرى هوراشيو مثلا يقرأ أخبار حركة جيش فورتنبراس فى الصحف ويرتدى وغيره من الشخصيات ملابس لاتختلف فى جوهرها عن الملابس التى نرتديها اليوم .

كان ملك الدانمرك الراحل يلعب القمار مع ملك النرويج حول قطعة من أرض الدانمرك ، وعندما أراد كلوديوس أن يتجنب الحرب مع فورتنبراس كان المقابل مرور جيشه عبر الدانمرك لاحتلال بولندا ، وما أشبه ذلك بتقسيم أوربا بعد الحرب العالمية الثانية بين المعسكرين المنتصرين ، ثم إعادة تقسيمها بعد سقوط الشيوعية وتقسيم الاتحاد السوفيتى وتشيكوسلوفاكيا ويوغسلافيا مع نهاية العقد التاسع من القرن العشرين ، عندما أخرج بريخت مسرحية « الملك لير » جعل الملك يمزق خريطة بلاده وهو يوزع المناطق مستخدما حذاءه ، ومن دون تغيير كلمة واحدة فى النص ، وفى فيلم برانا نرى كلوديوس أيضا يمزق الوثيقة التى وقعت بين شقيقه الملك الراحل وملك النرويج حول قطعةالأرض التى خسرها فى القمار تعبيرا عن لامبالاته بالمسألة القانونية ، وهذه الحركة المرئية بدورها تفسير للنص من دون تغيير الحوار ، وذلك هو المفهوم الصحيح للاخراج المسرحى ، والذى ينتقله برانا إلى الإخراج السينمائى للمسرحيات .

ويتأكد هذا البعد السياسى لرؤية برانا للمسرحية عندما يغير من النهاية من دون تغيير النص أيضاً ، ففى نهاية المسرحية لايقوم فورتبراس لغزو الدانمرك ، وإنما نراه يمر منها عائدا إلى بلاده ، أما فى فيلم برانا فنجد الجيش يقتحم القصر الملكى ويقتل الحراس ويدمر القصر من الداخل ، ونرى فور تنبراس يضع تاج الدانمرك على رأسه ويجلس على كرسى العرش ، وكل ذلك فى مونتاج متوازى مع المبارزة الأخيرة ، أو بالأحرى المؤامرة الدنيئة ضد هاملت ، والتى تنتهى بإبادة الأسرة كلها ، تعبيراً عن فكرة الفساد الداخلى يؤدى إلى انتصار الغزو الخارجى .

وهذا البعد السياسى ليس جوهر رؤية برانا لنص شكسبير الأشهر ، وإنما يؤكد أن جوهرها رؤية واقعية بعيدة كل البعد عن الرؤية الرومانتيكية التقليدية للمسرحية حتى فيما يتعلق بالشبح وهو من المشاكل الهاملتية الأساسية ، فقد اختلف النقاد والمخرجون حول الشبح : منهم من قال أنه حقيقة ومنهم من قال أنه وهم يعبر عن الحالة النفسية للبطل ، وعندما أخرج كوزنتسييف « هاملت » فى روسيا الشيوعية عام ١٩٦٤ طلبت منه لجنة الدولة للسينما عدم إظهار الشبح ، وكان الحل الذى قدمه إلى اللجنة أنه أنهى المشهد بلقطة لوجه الفارس الحديدى وخلف القناع عينان حقيقتان للممثل ، والشبح عند برانا يتجسد على شكل إنسان أيضاً ، ولكن من دون نفى كونه شبح ، أنه يتمثل قول هاملت عندما يقول هوراشيو وهما أمام الشبح «أن ذلك لغريب» فيرد عليه هاملت « مادام غريبا فلترحب به ، إن فى السماء والأرض ياهوراشيو أشياء لا يحلم بها علمك » .

يبدأ الفيلم كما قلنا باسم وليم شكسبير ثم كلمة هاملت على قاعدة تمثال لملك الدانمرك الراحل فى حديقة القصر الكبيرة ، وقد كان الملك يحمل اسم هاملت أيضاً ، وعندما يظهر الشبح يقدم برانا لقطات كبيرة لأطراف التمثال وهى تتحرك ، واللقطة الأخيرة فى الفيلم هى ذات التمثال يحطمه جنود فورتنبراس ، وهذا يعنى بوضوح أن الشبح ربما كان التمثال وقد خيل للحراس وهاملت أنه شبح الملك ، ولكن برانا ينفى ذلك بتصوير لقطات من وجهة نظر الشبح من أعلى يبدو معها هاملت وهوراشيو صغيرين من وجهة نظره ، وباظهار الشبح لأول مرة فى مشهد المواجهة الشهير بين

هاملت ووالدته الملكة حيث يكرر الشبح نفس الوصية التى قالها عند ظهوره لأول مرة وهى ألا يمس أمه بمكروه ، والتكرار هنا يتم من دون أدنى تغيير فى الحوار ، صحيح أن الشبح لا يظهر فى المسرحية فى ذلك المشهد ، ولكنه لا يقول حوارا مختلفا ، إن برانا هنا يقرأ المسرحية من دون تأويلات حيث يحتار هاملت بين ما شاهده وبين تفكيره العقلى وثقافته الدينية .

هاملت لايصدق الشبح تماما ، ولهذا يلجأ إلى العرض المسرحى حتى يكشف عن « ضمير الملك » أما برانا فيصدق هاملت فى أن هناك أشياء كثيرة بين السماء والأرض لا يدركها الإنسان ، وقد كان أغلب الناس فى عهد شكسبير يؤمنون بوجود الأشباح ، وكذلك كان شكسبير نفسه كما يرى أغلب النقاد ، ويؤكد هؤلاء النقاد أن شكسبير قرأ كتاب ريجينال سكوت « الكشف عن سر الأشباح » الذى صدر عام ١٥٨٤ ، وإشارة شكسبير فى المسرحية إلى أن هاملت درس فى جامعة ويتنبرج تفسر شكوكه إزاء الشبح ، فهذه الجامعة هى جامعة مارتن لوثر مؤسس المذهب البرو تستانتى فى المسيحية ، وعلى النقيض من الكاثوليك لايؤمن البروتستانت بالأشباح لأن الأرواح عندهم لا يمكن أن تغادر نعيم السماء إلى الأرض .

وفى مشهد بارع فى فيلم برانا نرى هاملت بعد أن شاهد الشبح يتجه نحو مكتبة القصر الكبيرة ويفتح كتاب سكوت المشار إليه ، وهذا المشهد الصامت يعبر عن وجهة نظر المخرج فى مشكلة الشبح بأسلوب سينمائى خالص ، ومن دون تغيير النص ، وفى إطار رؤيته الواقعية ، وبنفس الأسلوب وفى إطار نفس الرؤية يقدم برانا حلاً جديداً لمشكلة العلاقة بين هاملت وأوفيليا ، وخلاصة المشكلة الأوفيلية اختلاف النقاد حول لماذا يستخدم هاملت ذلك الأسلوب الجارح كلما ذكر أوفيليا . ومثل الحل الواقعى الذى قدمه زيفريللى عندما مثل جعل روميو يمارس الجنس مع جوليت ، نرى هاملت يمارس الجنس مع أوفيليا فى مشهد صامت أيضًا ، وللمرة الأولى على الإطلاق ، ولكن هاملت برانا لا يتحدث عن أوفيليا بأسلوب جارح لأنه مارس معها الجنس ، وإنما لأنه أحبها بصدق ، وصدق أنها أحبته ، ثم وجدها تخضعَ لوالدها وتشترك فى التآمر عليه ، يدرك هاملت أن أوفيليا تستدرجه فى الحوار ليسمع بولونيوس ما يقوله من وراء الستار فيسألها أين والدها تقول عن المنزل ، وفى منظر كبير نرى هاملت تدمع عيناه لأن حبيبته تكذب عليه ، إنها قصة حب واقعية .

ويقدم برانا حلا جديدا لمشكلة الأم أيضاً فإلى جانب استبعاد التفسير الفرويدى للعلاقة بين هاملت وأمه ، يبرىء برانا الأم تماما من المشاركة فى قتل الأب ، ويستند فى ذلك إلى النص ذاته حيث يكرر وصية الشبح إلى هاملت كما ذكرنا بألا يمس أمه بمكروه ، ويعتبر أن مشكلتها حسب قراءة النص قراءة واقعية من دون تأويل ، إنها تزوجت شقيق زوجها المتوفى وهو ما تحرمه الديانة المسيحية بمختلف مذاهبها .

وأخيراً المشكلة الهاملتية الأولى وهى مشكلة تردد هاملت فى قتل عمه ، ففى هاملت برانا الواقعى لا يتردد هاملت بعد أن تأكد من الجريمة التى ارتكبها عمه أنه يتراجع عن قتله وهو يصلى حتى لايموت بين يدى الله سبحانه وتعالى ، ويرى هاملت من واقع تدينه وثقافته الدينية أن هذا شرف لايجب أن يحظى به كلوديوس ، وعندما يواجه أمه ويشعر بأن هناك من يقف وراء الستار لايتردد فى قتلة لحظة واحدة ، ويبدو بوضوح كامل أنه كان يتصور أنه الملك وليس بولونيوس ، وعندما يدرك خيانة زميليه لا يتردد فى استبدال الخطاب والأمر بقتلهما ، وتتكامل الحلول التى يقدمها برانا للمشاكل الهاملتية وتعبر عن رؤيته الواقعية الجديدة والمعاصرة ، كما تتكامل التفاصيل الصغيرة فى التعبير عن هذه الرؤية ، فنرى هاملت يقبل أوفيليا مرتين أمام الجميع ليعلن حبه لها ، ونرى كلوديوس يصفع هاملت ليعلن أنه لايخشاه ، ونرى الجندى فرانشسكو أحد حراس القصر وهو أول شخصية تظهر فى المسرحية وفى الفيلم جندى أسود ، ونرى فولتماند أحد سفيرى كلوديوس إلى ملك النرويج ضابط أسود ، ونرى رسولا هاملت إلى هوراشيو أحدهما آسيوى أصغر والآخر أقرب إلى العرب ، وظهور هذه الوجوه البيضاء والسوداء والصفراء والعربية فى الفيلم لايساهم فى تعقيد المسرحية فقط ، وإنما يؤكد الطابع الإنسانى الذى يراه المخرج لمسرح شكسبير على العكس تماما من رؤية لورانس أوليفيه العنصرية التى جعلته يرى عطيل يقتل لأنه أسود .

ولكن برانا يبالغ فى تجريح أوفيليا أكثر من هاملت عندما يصورها وهى تقوم بحركات شديدة البذاءة وهى تعانى الانهيار العصبى قبل انتحارها ، كما يبالغ فى تجريح والدها بولونيوس بتصوير عاهرة فى فراشه وهو يتفق مع رينالدو لمراقبة إبنه

فى باريس حتى لا تفسد أخلاقه للتأكيد على مدى نفاق بولونيوس ، وربما عدم الانزعاج لمقتله بعد ذلك ، ورغم تبرئة الأم من جريمة القتل تماما إلا أن الكاميرا لا تقترب منها فى لقطات كبيرة ، ويبدو برانا كمخرج فى موقفه من النساء أقرب إلى موقف هاملت كشخصية درامية عندما يصف التقلب يقول أنه أقرب إلى حب النساء .

ويقوم أسلوب برانا فى التعبير عن رؤيته للمسرحية على تجسيد الحوار فى مشاهد صامته ، وهذه المشاهد تعبر عن تفسيره الواقعى للنص من حيث المضمون ، وتنفى عن الفيلم الأسلوب المسرحى من حيث الشكل فى آن واحد ، وتجعلنا أمام عمل سينمائى خالص رغم تقيده بالنص المسرحى تماما .

وإلى جانب استخدام مونتاج القطع السريع بين الشبح والتمثال فى البداية والمونتاج المتوازى فى النهاية (قام بالمونتاج نيل فاريال) يستخدم الحركة البطيئة فى تجسيد الحديث عن تحرك جيش فورتبراس ، وفى تجسيد حديث الشبح عن كيفية ارتكاب الجريمة حيث نرى العم يضع السم فى أذن شقيقه ومن دون وجود جرترود .

ورغم اختياره حجم الشاشة العريضة من مقاس ٧٠ مللى لتصوير الفيلم (قام بالتصوير إلكس تومسون) إلا أن برانا ينجح فى استخدام اللقطات الكبيرة للوجوه وخاصة وجه هاملت ، وهى من أصعب مشاكل الشاشة العريضة ، بل يقدم لقطات كبيرة جدا لعينى هاملت فى تقابل مع عينى الشبح فى نهاية مشهد الشبح حيث تفيض الأولى بالحياة وتبقى الثانية جامدة بلا حركة ، وهذه اللقطات الكبيرة جدا للعيون وهى الوحيدة من نوعها فى الفيلم تعادل اللقطة الشهيرة فى هاملت لورانس أوليفيه عندما تقترب الكاميرا من رأسه من الخلف حتى تغرق الصورة فى الظلام وكأن ما نراه يدور فى عقله وليس فى الواقع .

واستخدام الألوان والإضاءة الواقعية هما أساس التعبير البصرى عن التفسير الواقعى الذى يقدمه المخرج - الممثل لمسرحية شكسبير ، فالألوان تجعل الصورة واقعية أساسا لأن الواقع بالألوان وليس مثل التصوير بالأبيض والأسود الذى يجرد الواقع ويصنع عالما « فنيا » موازيا ، وعند المقارنة بين جنازة أوفيليا الفخمة فى هاملت كوزنتسييف والتشكيلات البديعة للأبيض والأسود فى الأفق وموسيقى

شو ستاكوفيش الجزلة وبين ذات المشهد فى هاملت برانا مع موسيقى باتريك دويك يبدو الفارق الواضح بين رومانتيكية كوزنتسييف وبين واقعية برانا الذى صور المشهد فى الليل وليس فى الفجر وبدرجات من الأسود والأزرق .

وتختلف الإضاءة فى المشاهد الصامته لتجسيد الحوار والمشاهد الصامتة الخيالية التى يضيفها المخرج للتعبير عن تفسيره للمسرحية وهى مشهد الجنس بين هاملت وأوفيليا ، ومشهد جون جليجود وهو فيلم داخل الفيلم كما العرض المسرحى مسرحيًا داخل المسرحية ، ومشهد حلم أوفيليا بجنود فورتنبراس يقتحمون غرفة نومها ، ومشهد صراخها عندماترى من يحملون جثة والدها بعد مصرعه ، فإضاءة المشاهد المضافة خيالية ويغلب عليها اللون الواحد ، ولا يختلف الأمر إلا فى مشهد تجسيد المهرج يورك وهو يعبث مع هاملت فى صباه عندما يقول حفار القبور وهو يشير إلى إحدى الجماجم أن هذه جمجمة يورك فيتذكر هاملت المهرج الذى طالما لعب معه فى صباه .

وبنفس القدر من النجاح الذى يستخدم فيه كينيث برانا اللقطات الكبيرة مع حجم الشاشة العريضة لعزل المكان ونفى الطابع المسرحى وإبراز العوالم الداخلية لبطله ، ينجح فى تشكيل اللقطات العامة للقصر من الداخل والخارج ، والطبيعة الغاضبه فى مشهد ظهور الشبح ، ويصل التشكيل الكلاسيكى الذى يقوم على الاتزان والتناسق إلى ذروته فى مشهد هجوم جيش فورتنبراس على القصر ، ويلجأ الفنان الشكسبيرى إلى حلول فنية تجمع بين العمق الشديد والبساطة الكاملة التى تنسجم مع رؤيته الواقعية المتماسكة ، فيقدم المونولوجات الطويلة فى لقطات طويلة من دون مونتاج ، ولكن مع حركة الكاميرا أو حركة العدسات ذات البعد البؤرى العميق للمحافظة على وحدة المونولوج .

وبينما تتحرك الكاميرا حركة دائرية (دائرة كاملة أو نصف دائرة) من اليمين إلى اليسار فى مشاهد هاملت فى البداية ومشاهد أوفيليا فى النهاية للربط بينهما ، تتحرك على العكس من اليسار إلى اليمين فى مشاهد كلوديوس وهو يحيك المؤامرات ضد هاملت ، وربما تكون حركة الكاميرا الوصفية الوحيدة فى المشهد الذى ظهر فيه

هاملت لأول مرة حيث تتم الحركة من بهو القصر والملك يحتفل بتوليه العرش لنرى هاملت فى إحدى الزاويا محاصراً بالحوائط والوحيد من بين الحاضرين الذى يرتدى ملابس سوداء ، وهو اللون الغالب على كل ملابسه طوال الفيلم ، بينما يغلب اللون الأحمر على ملابس الملك والملكة ، واللون الرمادى على ملابس أوفيليا .

ولا يقل الحل السينمائى لمشهد المونولوج الأشهر (أكون أولا أكون) بساطة ، وعمقا ، ففيه يستخدم برانا قاعة من قاعات المرايا حيث تتكرر صورة الإنسان وتعبر عن التناقض والحيرة ، ويعود إلى استخدام المرايا فى النهاية وليارتيس يرى أوفيليا لأول مرة بعد أن اختل توازنها وضاع عقلها ، وكما ترتبط حركة الكاميرا الدائرية من اليمين إلى اليسار بين هاملت وأوفيليا ، يربط بينهما مشهد المرايا أيضا ، وكما يندمج أسلوب الإخراج مع التفسير الواقعى للنص ، يندمج أسلوب المونتاج وحركة الكاميرا واختيار أحجام اللقطات وزوايا التصوير مع الأداء التمثيلى الذى اتسم بدوره بالواقعية ، أى الصدق فى الانفعال ، لم يعد هاملت المفكر المعذب ، ولا الرومانتيكى الحالم ، وإنما أصبح كما هو فى مسرحية شكسبير : إنسان فى زمان ومكان محددين يفرضان عليه ما يفرضه الزمان وما يفرضه المكان ، إنه أول هاملت يبكى بالدموع .

روميو وجولييت

باز لورمان

أكبر عدد من الأفلام الصامتة والناطقة صنعت من مسرحية من مسرحيات شكسبير ٣٢ فيلما عن « هاملت » ثم ٣١ فيما عن « روميو وجولييت ، وإذا كان ، اقبال المخرجين على « هاملت » يرجع إلى شهرة المسرحية التى لا مثيل لها ، والاختلافات الكثيرة حول تفسير شخصية هاملت ، فإن الإقبال على «روميو وجولييت» يرجع إلى ما تتصف به من بساطة وعمق ، ولأنها تعبر بقوة درامية كبيرة عن الصراع الدائم بين قوى الشر وقوى الخير داخل البشر ، وحيث يدفع العشاق ثمن البغضاء بين الناس فى تنافسهم على أمور الدنيا الزائلة .

فيلم بازلورمان رابع فيلم أمريكى عن المسرحية فى السينما الناطقة بعد فيلم جورج كيوكر عام ١٩٣٥ ، وفيلم « قصة الحى الغربى » إخراج روبرت وايز وجيروم روبنز عام ١٩٦٠ ، وفيلم فرانكو زيفريللى عام ١٩٦٧ ، وقد رشحت الأفلام الأربعة لـ ٢٠ أوسكار ، وفاز الثانى بعشرة والثالث باثنتين ، ورشح فيلم لورمان لأوسكار أحسن ديكور ولم يفز ، وعندما عرض الفيلم فى مسابقة مهرجان برلين ١٩٩٧ حيث شاهدته فى عرضه العالمى الأول فاز بجائزة ألفريد باور ، وبجائزة أحسن ممثلة لبطله ليوناردو دى كابريو الذى قام بدور روميو ، وقد تكلف الفيلم حوالى ٢٠ مليون دولار أمريكى ، وحقق خلال الشهور الستة الأولى من عرضه حوالى ٧٥ مليون دولار فى مختلف أنحاء العالم وأصبح ذلك أنجح الأفلام الشكسبيرية فى تاريخ السينما من حيث الإيرادات .

« روميو وجولييت وليم شكسبير » باز لورمان الفيلم التمثيلى الطويل الثانى لمخرجه الإسترالى الذى ولد عام ١٩٦٢ وتخرج فى المعهد القومى للفنون الدرامية

فى سيدنى ، وأخرج فيلمه التمثيل الطويل الأول الإسترالى « حفل للرفض فقط عام ١٩٩١ ، والذى حقق نجاحا كبيرا على مختلف المستويات ، فى بلاده وخارجها ، وكان عرضه العالمى الأول فى مهرجان كان ١٩٩٢ من أحداث المهرجان الكبرى ، و « حفل للرقص فقط » عن مسرحية موسيقية أخرجها لورمان عام ١٩٨٦ ، فهو نموذج للفنان الدرامى الشامل حيث مثل وأخرج للمسرح والسينما والتلفزيون والأوبرا والفيديو كليب أيضا ، وعمل مساعدا لفنان المسرح والسينما البريطانى الكبير بيتر بروك ، ومن هنا ليس من الغريب ، أن يكون فيلمه الثانى عن « روميو وجولييت » ، وأن يخرجه بأسلوب مصرى يستفيد حتى من الفيديو كليب ، ويتناسب مع جمهور الشباب وهم الأغلبية الساحقة من جمهور السينما ، مما جعله أنجح الأفلام الشكسبيرية من حيث الإيرادات .

وربما تكون مصادفة أو لا تكون ، ولكن عام ١٩٩٧ هو العام المتمم لمرور أربعمائة سنة كاملة على نشر « روميو وجولييت » للمرة الأولى عام ١٥٩٧ ، وكانت المسرحية العاشرة للكاتب ، وأولى روائعه كما يقول د . مؤنس طه حسين فى مقدمة ترجمته العربية للمسرحية عام ١٩٦٠ ، ويقول د . مؤنس : إن المسرحية تحدد تقريبا نشأة الدراما الرومانتيكية فى الأدب الغربى ، وفيها تمتزج المأساة والملهاه ، وتبدو قدرة شكسبير على حسن استعماله للمتناقضات » .

تتكون المساحية من خمسة فصول وتدور أحداثها فى خمسة أيام متوالية ، فى مدينة فيرونا الإيطالية فى الزمن المعاصر لوقت كتابتها ، وتتناول قصة الحب بين روميو ابن كبير عائلة مونتاجو ، وجولييت ابنة كبير عائلة كابيوليت على الرغم من الصراع القديم بين العائلتين ، والذى يفسد الحياة فى فيرونا ويقلق أميرها ، وكل سكانها ، فى الفصل الأول يذهب روميو مع صديقيه مركو شيو وبنفوليو إلى حفل تنكرى بمنزل عائلة كابيولت ، ويتبادل الحب مع جولييت من أول نظرة ، وكل منهما لا يعلم أنه من العائلة الأخرى ، قبل أن يدخل روميو الحفل يقول : كأن بعض العواقب التى لاتزال فى ضمير النجوم ستبدأ فى قسوة أيامًا مروعة تنشأ عما يكون فى ليلتنا هذه من قصف ولهو ، وتضع حدا لحياة بائسة تضطرب فى صدى حين تقترف جريمة

بغيضة ينشأ عنها موت قبل أبانه ، ولكن يا من تملك الوسيلة لتوجيه مجرى حياتى سدد خطاى » .

ما أن يتطلع روميو إلى جولييت حتى يقول : « هل أحب قلبى قبل الآن ، انكرى عليه هذا ياعين ، فأنا لم أر الجمال الحق إلا الليلة « وعبارة » انكرى عليه هذا يا عين « توضح اندفاع الشباب فى الحب ، ويؤكد ذلك قول القس لورنس فى الفصل الثانى عندما يحدثه روميو عن لوعته فيتصور القس أنه يقصد حبه لروزالين التى حدثه عنها روميو من قبل ، فلما يقول روميو أنها جولييت وليست روزالين يعلق القس « الشباب إذن يحب بعينه لا بقلبه » وهذا بعد أساسى فى الدراما ، فالحب بين روميو وجولييت رغم العداء بين عائلتيهما يجمع بين الصدق الشديد والرعونة الكاملة لسن مطلع الشباب ، وتكمن القوة الدرامية فى الجمع بين هذين النقيضين .

تسرى فى المسرحية على ألسنة العديد من الشخصيات عبارات كثيرة توحى بالقدر المأسوى الذى ينتظر قصة الحب بين روميو وجولييت ، ولا يقتصر الأمر على ما يقوله روميو قبل أن يدخل الحفل ، فبعد نهاية الحفل فى الفصل الأول يقول بنفوليو لروميو « فلننصرف ، فقد حصلنا من الحفل على خير مافيه » فيرد روميو « حقا ، وأخشى أن يكون كل ما بقى بعد ذلك الخير هو شقائى » وفى الفصل الثانى يقول القس لورنس بعد أن يعقد قران روميو وجولييت سرا فى اليوم التالى مباشرة بعد اللقاء الأول بينهما « إن لهذه السعادة العنيفة آخرة عنيفة » .

تصل الدراما إلى ذروتها فى الفصل الثالث حيث يقوم تيبالت عن عائلة كابيولت بقتل مركز شيو صديق روميو ، ويضطر روميو إلى قتل تيبالت ، ويقرر أمير فيرونا نفى روميو خارج المدينة ، ومن ناحية أخرى يقرر والد جولييت فى نفس الوقت أن تتزوج من باريس رغما عنها ، وفى الفصل الرابع يعطى القس لورنس شرابا منوما لجولييت حتى تبدو أنها ماتت ، وعلى أساس أن يبلغ روميو بالحقيقة ، ويأتى ليأخذها من المقابر وتعيش معه فى منفاه ، وينتهى الفصل بإعلان موت جولييت ، وفى الفصل الخامس والأخير يعرف روميو من خادمه أن جولييت ماتت ، ويفشل لورنس فى توصيل الرسالة إليه ، ويتوجه روميو إلى المقابر فيجد باريس ويقتله وينتحر ، وعندما

تفيق جوليت وتراهما تنتحر بدورها ، ويصل لورانس متأخرا ، ويقول « إن قوة أشد بأسا من أن نعاندها قد اخلفت تدبيرنا » ويأتى الأمير ووالدى كل من روميو وجولييت ويدرك الجميع ما حدث ، ولكن بعد فوات الأوان .

يتبع الفيلم ذات التسلسل الدرامى للمسرحية مع اختصار ثلث الحوار تقريبا ، ويعتبر من نماذج « السينما الخالصة » رغم التزامه بالحوار الأصلى فى أغلب المشاهد ، ويتحقق « انتقاء » السينمائى من استحالة الفصل بين شريط الصوت وشريط الصورة ، والاعتماد على شريط الصورة فى التعبير عن الرؤية العصرية للمسرحية ، فأنت إذا استمعت إلى شريط الصوت سمعت مسرحية شكسبير ، وإذا رأيت شريط الصورة يستحيل أن تتعرف على المسرحية ، وبمشاهدة شريط الصورة مع الاستماع إلى شريط الصوت تدرك رؤية الفنان للمسرحية ، وهكذا يتحقق الاندماج العضوى الكامل للشكل والمضمون على نحو سينمائى خالص بلغة السينما التى تعنى الصوت والصورة ، ولا تعنى الصورة كما هو شائع .

إنه نفس حوار المسرحية ولكن بدلا من الكورس فى المقدمة والخاتمة نرى نشرة أخبار التليفزيون ، وهما نفس العائلتين بنفس الاسم (مونتاجو وكابيولت) ولكن بدلا من عائلتى فيرونا الإيطالية فى عصر الاقطاع الزراعى نرى عائلتين فى مكسيكو سيتى عام ١٩٩٧ تملك كل منهما شركة كبرى من الشركات متعددة الجنسية ، وفى اللقطة الأولى بعد نشرة أخبار التليفزيون نرى اسم مونتاجو واسم كابيولت على ناطحتى سحاب فى المدينة فى عصر الاحتكارات الكبيرة حيث تختلط الأوراق بين الرأسمالية والجريمة المنظمة (المافيا) ويسود العنف ويصل الصراع الدموى بين العائلتين فى الشوارع إلى درجة حرق محطة بنزين ، وبدلا من أمير فيرونا نرى رئيس شرطة مكسيكو ستى .

والحفل التنكرى الذى يلتقى فيه روميو مع جولييت لأول مرة هو ذات الحفل التنكرى فى المسرحية ، ولكن روميو يتناول حبة مخدرة قبل الذهاب إلى الحفل ، وهى إضافة بصرية لا علاقة بها بالحوار ، تنهى الهالة الرومانتيكية لبطل أشهر قصص الحب من اللحظة الأولى ، وبينما يتنكر روميو فى زى فارس من العصور الوسطى ،

يتنكر باريس فى زى رجل فضاء أمريكى ، وتتنكر جولييت فى زى ملاك بجناحين ، وزى جولييت مستوحى من نص شكسبير حيث يتولى روميو فى الفصل الثانى حيث يقول روميو :

إنك فى عليائك مع هذا الليل لرائعة روعة ملاك بجناحين تراءى رسولا من السماء » .

ديكور شرفة جولييت الأشهر هو ذات الديكور ، ولكن فى الحديقة حمام السباحة ، وبدلاً من المناجاة عبر الشرفة ، يسقط كلاهما داخل حمام السباحة ، ونراهما تحت الماء بعيدا عن العالم وكل منهما يذوب فى الآخر ، ويرتبط هذا المشهد بمشهد اللقاء الأول بينهما حيث يرى كل منهما الآخر عبر حوض للأسماك فى بهو قصر كابيولت (وخلقنا من الماء كل شىء حى) صدق الله العظيم ، ويتخلق ايقاع الفيلم من التناقض بين المونتاج السريع فى مشاهد العنف ، إلى درجة مونتاج الفيديو كليب وبين المونتاج البطىء فى مشاهد الحب ذات اللقطات الطويلة ، ومن الاستخدام الدقيق لمفردات اللغة السينمائية حيث نرى أول لقطات كبيرة على سبيل المثال مع مشهد اكتشاف روميو وجولييت أنهما من العائلتين المتصارعتين .

وضمن التفسير البصرى – العصرى ، نرى مركوشيو شاب أسود (يقوم بالدور ممثل أسود) ، كما نرى صبى أسود يقود كورال الأطفال فى الكنيسة احتفالا بزفاف روميو وجولييت الذى يعقده الراهب لورنس سرا على أمل أن يؤدى إلى احلال السلام بين العائلتين ، ونرى مربية جولييت تنطق بلهجة إنجليزية شكسبير بلكنة أسبانية تعبيرا عن الطابع الإنسانى العام لمسرح شكسبير ، وبمصرع مركوشيو صديق روميو على يدى تيبالت ، ثم قتل روميو لتيبالت ، تبدأ النهاية المأسوية لقصة الحب ، ويعبر لورمان عن قتل ميركوشيو فى مشهد عاصف على شاطىء البحر ، وليس فى شوارع المدينة كما فى المسرحية ، واختيار عاطفة على شاطىء البحر يدل على مدى عمق قراءة المخرج لعالم شكسبير حيث تقوم الطبيعة الغاضبة بدور درامى كبير ، أمامشهد قتل تيالبت فيدور فى شوارع المدينة فى أعقاب مطاردة بالسيارات بينه وبين روميو .

يهرع روميو إلى حبيبته الملتاعة بعد أن عرفت ما حدث ، ويقضيان ليلة زفافهما ويمارسان الجنس وكأنهما يودعان الحياة ، ليلة واحدة مقابل العمر كله ، ومرة أخرى تعكس الصورة تفسير المخرج من دون تغيير الحوار ، فليس فى نص شكسبير ما يؤكد أو ينفى ممارسة الجنس بين بطليه ، ولكن التفسير التقليدى كان دائما وعلى مر العصور أنهما لايمارسان الجنس تأكيدا على عفة الحب الرومانتيكى ، غير أن العفة فى تفسير لورمان العصرى لا تتعارض مع الجنس ، وخاصة أنهما يمارسان الجنس بعد عقد قرانهما فى الكنيسة ، وبالتالى لا تعارض مع شروط الدين أو حتى المجتمع ، ونفس هذا المفهوم نراه فى فيلم زيفريللى ، والذى كان أول فيلم يدمج بين الحسى والروحى فى التعبير عن الحب بين روميو وجولييت على نحو إنسانى عميق .

وبدلا من قرار أمير فيرونا بنفى روميو إثر قتله تيبالت يقوم الراهب لورنس باخفاء روميو ، وهو تصرف يتلاءم مع موقف الراهب من ناحية ، ومع عصرية الفيلم من ناحية أخرى حيث لايملك رئيس الشرطة نفى أحد المواطنين ، وبدلا من السيوف يتم طوال الفيلم استخدام المسدسات حتى أن جولييت تنتحر بإطلاق النار على نفسها ، ويتحول باريس إلى رجل أعمال شاب يريد والد جولييت مصاهرته من أجل مزيد من القوة لشركته العملاقة .

ويهاجم لورمان بعنف النفاق الدينى السائد فى عالم التسعينيات حيث نرى تماثيل المسيح والعذراء تنتشر فى المدينة رغم العنف السائد فى شوارعها ، بل نجد رسم العذراء على المسدسات ، وكم من الجرائم ترتكب باسم الدين ، والدين منها براء ، وببراعة فنية فائقة ، وباستخدام الطبع المزدوج ، يقدم لورمان فى مشهد مونتاج خيالى المستقبل السعيد الذى يتخيله الراهب لورنس ، إذا نجحت خطته ، وتجسيد هذا المشهد على الشاشة يضاعف من أثر ما نراه بعد ذلك عندما تفشل الخطة ، ويستخدم لورمان مشهد المونتاج فى الفيلم ثلاث مرات الأولى فى زفاف روميو وجولييت والثانية فى ذلك المشهد الخيالى للمستقبل والثالثة فى النهاية عندما يلخص كل أحداث الفيلم بعد أن ينتحر روميو ثم تلحق به جولييت .

وتتكامل العناصر الفنية فى فيلم لورمان ، وينجح فى استخدام التكنولوجيا الحديثة فى الصوت والصورة فى التعبير الدرامى ، وليس لمجرد الإشارة البصرية الصوتية كما ينجح فى اختيار فريق التمثيل ، وخاصة أدوار الشباب صغار السن وعلى رأسهم بالطبع ليوناردو دى كابريو فى دور روميو وكلير دنيس فى دور جولييت ، وهو نفس ما فعله زيفريللى فى فيلمه حيث أدرك كل منهما أهمية صغر سن روميو وجولييت فى التعبير عن معنى الدراما .

روميو وجولييت

يوسف شاهين

يعيش العالم بكل شعوبه ودولة منذ بداية العقد الأخير من القرن العشرين الميلادى نهاية النظام العالمى الذى ولد بعد الحرب العالمية الثانية ، واستمر لمدة نصف قرن ، ومولد نظام عالمى جديد لايزال فى مرحلة المخاض بعد سقوط الاتحاد السوفيتى والدول الشيوعية فى شرق أوروبا ، وفى أفلامه الثلاثة التى أخرجها فنان السينما المصرى العالمى يوسف شاهين فى ذلك العقد ، وهى « المهاجر » ١٩٩٤ ، و « المصير » ١٩٩٧ ، ثم « الآخر » ١٩٩٩ ، يعبر المخرج الكبير عن رؤيته لهذه المرحلة من خلال التاريخ البعيد فى « المهاجر » ، والتاريخ الأقرب نسبيا فى « المصير » ، ثم من خلال مواجهة الواقع المصرى المعاصر فى « الآخر » .

وإذا كان من الممكن اعتبار هذه الأفلام ثلاثية جديدة من المخرج الفنان ، فالعنوان المناسب الذى يجمع بينها هو « الآخر » ، إذ أن موضوع الأفلام الثلاثة العلاقة مع الآخر ، ودعوة الأفلام الثلاثة إلى قبول الآخر ، وهى دعوة إنسانية حالمة ، ومن حق الفنان أن يحلم ، بل من واجبه أن يحلم ، وأن يبشر بحلمه بين الناس ، ومن المعروف أن المشكلة التى تشغل العالم فى هذه المرحلة من مخاض النظام العالمى الجديد هى انفراد الولايات المتحدة بقيادة هذا النظام بحيث تصبح المركز ، وتتحول كل دول العالم إلى أطراف لهذا المركز ، القوى منها والضعيف ، وتعبر كل الأطراف القوية مثل أوروبا والصين واليابان وروسيا ، والضعيفة مثل العالم العربى وإفريقيا وأمريكا الجنوبية ، عن خشيتها مما تطلق عليه الهيمنة الأمريكية التى تحتقر الآخر ،

ولا تحترم ثقافته ، وتريد للثقافة الأمريكية أن تسود بالمعنى الشامل لكلمة ثقافة، أى كأسلوب للحياة ، وأن تصبح المثل الأعلى الذى تتطلع إليه كل الشعوب وكل الدول .

وأياً كانت درجة دقة وعمق هذه المقولات ، يعبر يوسف شاهين عنها فى « الآخر » ، من موقع الأطراف الرافضة ، كما يعبر عن رفضه لظاهرة الإرهاب باسم الدين التى ظهرت فى مصر والعالم العربى فى التسعينيات ، ووصلت إلى حد الحرب الأهلية فى الجزائر ، بل يعتبر أن الولايات المتحدة هى المسئولة عن هذه الظاهرة بسبب عملها على أن يتحول اقتصاد كل دول العالم إلى اقتصاد السوق ، ومنها مصر والدول العربية ، مما أدى إلى وجود طبقة جديدة تابعة لأمريكا هى طبقة رجال الأعمال الذين يدينهم الفيلم ، ويؤكد أن ممارساتهم وراء البطالة وزيادة عدد الفقراء وبالتالى التطرف والارهاب والعنف .

يعبر يوسف شاهين عن رؤيته هذه من خلال أسرتين مصريتين : أسرة رجل الأعمال خليل (محمود حميده) وزوجته الأمريكية مرجريت (نبيلة عبيد) التى عرفها أثناء دراسته الجامعية فى أمريكا ، وابنهما الوحيد آدم (هانى سلامة) الذى يعد رسالة عن الارهاب فى إحدى الجامعات الأمريكية ، وأسرة بهية (لبلبه) التى استشهد زوجها الأول فى حرب ١٩٦٧ بعد أن أنجبت منه فتحى ، ولقى زوجها مصرعه فى مظاهرات يناير ١٩٧٧ بعد أن أنجبت منه حنان (حنان ترك) التى تعمل صحفيه فى إحدى صحف المعارضة المصرية ، ويبدأ الفيلم بآدم وزميله وصديقه الجزائرى بوجديد فى نيويورك يلتقيان مع الكاتب إدوارد سعيد الأستاذ فى الجامعة وفى هذا اللقاء يعبر المفكر الفلسطينى المعروف عن مقولة الفيلم الأساسية ضد مايسمى « الهيمنة الأمريكية » ، فى تقاطع مع عناوين الفيلم التى تنتهى بسفر بوجديد إلى الجزائر وآدم إلى مصر ، وحديث إدوارد سعيد المباشر مع عناوين الفيلم أشبه بـ « المقدمة المنطقية » فى كتب السيناريو المدرسية .

بعد العناوين ، وفى المشهد الأول ، يلتقى آدم مع حنان فى مطار القاهرة ، ويتبادلان الحب من أول نظرة ، ومن دون أى حوار ، ولكن كل منهما يمضى فى طريقه وتجمع الصدفة بينهما مرة أخرى فى سيناء ، فيتزوجان على الفور من دون

علم أسرة كل منهما فى قرية سياحية اشتراها خليل ، ويعمل بها خال حنان ، طلبت بهية من حنان السفر إلى خالها فى أجازة للراحة ، وفى نفس الوقت كان خليل ومرجريت وصديقهما عصام يحتفلون بالاتفاق مع عدد من رجال الأعمال الأمريكيين اليهود والمسيحيين لإقامة مجمع الأديان الثلاثة الذى حلم به الرئيس الراحل السادات كما تقول مرجريت ، ويحاولون اقناع المعمارى المصرى ماهر (حسن عبد الحميد) شقيق خليل لتصميم المجمع حتى يستغلون شهرته العالمية واسمه الكبير .

ترفض مرجريت زواج آدم من حنان ، ولكنها تضطر إلى مسايرته مؤقتا ، وعندما تنشر حنان مقالا ضد مشروع مجمع الأديان باعتباره ستارا لأغراض لاعلاقة لها بأى دين ، مما يؤدى إلى تراجع ماهرعن الاستمرار فى المشروع ، تقرر مرجريت التخلص من حنان بالاتفاق مع أخيها الارهابى فتحى مقابل منحه تأشيرة دخول الولايات المتحدة ، يلقى بوجديد صديق آدم مصرعه فى الجزائر فى إحدى المذابح الوحشية للارهابيين ، ويخطف فتحى أخته حنان ، ويخبر مرجريت بعنوانه ، فتبلغ الشرطة ، وفى نفس الوقت يتمكن آدم من اختراق كمبيوتر مرجريت ، ويذهب لانقاذ حنان ، فيلقى كل منهما مصرعه فى المعركة بين الشرطة والارهابيين ، وينتهى الفيلم بمرجريت تسير وحدها فوق أحد جسور نيويورك ترتدى نظارة شمس سوداء تخفى عينيها ، فى كامل أناقتها تسير مرجريت فوق الجسر بقوة وثبات ، وتعنى هذه اللقطة الختامية أنها تجاوزت محنة مصرع ابنها الوحيد ، وعادت إلى أرضها وكأنها كانت فى مهمة وانتهت أو لم تزل .

لكل فيلم مفتاحه ، ومن دون العثور على المفتاح الصحيح يضل المتفرج طريقه إلى تلقيه ، وما النقد إلا محاولة للعثور على المفتاح الصحيح لمساعدة المتفرج على التلقى من وجهة نظر الناقد بالطبع ، وتلقى فيلم « الآخر » كفيلم سياسى واقعى بحكم مقولته السياسية الواضحة والتى تقال على لسان إدوارد سعيد مع العناوين ، يحيله إلى عمل سطحى أيا كان الموقف من تلك المقولة ، ولكن الأصح اعتباره فانتازيا موسيقية كاريكاتورية عن النظام العالمى الجديد ، فالموضوع واقعى ، والمضمون سياسى ، ولكن أسلوب التعبير عن هذا الموضوع وذلك المضمون ليس واقعيا .

ليس خليل رجل أعمال ، وإنما كاريكاتور رجل الأعمال كما يتصوره عامة الناس : إنسان ذو بعد واحد لايفكر إلا فى ربح المزيد من المال ، ولا يتردد فى فصل شاب مجتهد حتى لو كان متفوقا فى علم الكمبيوتر ، ويقول « أنا رجل أعمال ، ولست صاحب جمعية خيرية » ، والذى لايقرأ شكسبير ، كما تقول حنان ، ومهما كان حجم أمواله لن يكون نجيب محفوظ كما تقول بطلة الفيلم أيضا ، والكاريكاتور هو فن الاختزال ، واختزال رجل الأعمال على هذا النحو له مايبرره فى الواقع ، ولكنه لايعنى بالطبع الحكم المطلق بأن هذا النموذج يمثل كل رجال الأعمال .

وليست مرجريت أمريكا ، وإنما كاريكاتور أمريكا كما يتصوره العامة أيضا : ابنة بائع الهوت دوج فى شوارع نيويورك ، وأمها النشالة التى سرقت نصف محلات المدينة ، والفتاة التى اغتصبها والدها فى سن الرابعة عشرة ، والأم التى تقول لابنها الوحيد أنهم كانوا ثلاثة فى الجامعة : هى وخليل وصديقهما ماكس الذى عاشرته ذات ليلة ، وأنه ربما يكون ابن ماكس وليس ابن خليل ، وليست بهية مصر وإنما كاريكاتور مصر ، وكذلك المعمارى الذى يحرق شيكا بعشرة مليون دولار ، ورئيس تحرير صحيفة المعارضة الذى يصرخ بالشعارات ، والارهابى ذو الجلباب الأبيض .

بل إن شخصيتى آدم وحنان أقرب إلى الكاريكاتور أيضا رغم أن قصة الحب بينهما هى قصة الفيلم ، والتى تمثل دعوته الأساسية إلى الحب ، وبالتالى إلى احترام الآخر ، إنهما روميو وجولييت ولكن فى مصر نهاية القرن العشرين : يلتقيان فى حفلة بقرية سياحية فى سيناء مثل الحفلة التى يلتقى فيها بطلى شكسبير ، وبدلا من مشهد الشرفة هناك مشهد الغرفة فى القرية ، وبدلا من الزواج سرا بواسطة الراهب فى الكنيسة ، يتزوجان سرا بواسطة الخال الطيب فى صحراء سيناء ، ويلقى كل منهما مصرعه فى النهاية مثل روميو وجولييت ، ولكن فى المعركة بين الشرطة والارهابيين .

هذا فيلم شاهينى مائة فى المائة ، ليس من حيث الرؤية الفنية والفكرية ، فهى فى كل أفلامه ، مثله فى ذلك مثل أى مؤلف سينمائى ، وإنما من حيث أسلوب الإخراج الفانتازى غير الواقعى ، يوسف شاهين هو ابن الأفلام الموسيقية الأمريكية فى الأربعينيات والخمسينيات ، ويرى أنه من خلال هذا الشكل السينمائى يستطيع أن

يعبر عن كل ما يريد بالأسلوب الذى يريد ، وهو الأسلوب المتحرر من الواقعية ، الذى يصل فى « الآخر » إلى حد الفانتازيا . وليس من الغريب أنه كان يفكر فى إخراج «الأرض» كفيلم موسيقى ، وليس من الغريب أن من بين أفلامه العديد من الأفلام الموسيقية ، وأن الموسيقى والأغانى فى أغلب أفلامه منذ أولها « بابا أمين » ، وأن من بين روائعه فيلم موسيقى مثل « عودة الابن الضال » ، وفى الفيلم الموسيقى يستطيع الفنان ربما أكثر من أى شكل سينمائى آخر أن يتحرر من الواقعية ، ومن المعالجة الدرامية التقليدية أيضا ، حيث يمكن الاكتفاء بقصة بسيطة .

ويبدو ذلك بوضوح فى فيلم « الآخر » فما يربط الفيلم من بدايته إلى نهايته أغنية « آدم وحنان » تأليف جمال بخيت وتلحين فاروق الشرنوبى وغناء ماجدة الرومى : تبدأ الأغنية مع إدراك كل منهما الحب الجارف الذى يجمعهما ، وتستمر طوال الفيلم بين الحين والآخر حتى النهاية ، وتعبر كلمات الأغنية عن دعوة الفيلم الإنسانية العامة إلى الحب ، والذى يرى يوسف شاهين أنه الذى يؤدى إلى احترام الآخر ، وبالطبع فليس من الصدفة أن يكون اسم البطل آدم ، وأن يكون اسم البطلة حنان القريب من اسم حواء .

فى « الآخر » ، وعلى النقيض من « المهاجر » و« المصير » يتفاعل يوسف شاهين مع سينما التسعينيات التى يصنعها جريناواى وكوستوريتشا وكروننبرج وغيرهم ، كما تفاعل فى « الاختيار » مع سينما الستينيات التى صنعها جودار وروشا وسولاناس وغيرهم من أعلام التجديد آنذاك ، وربما يصبح « الآخر » بداية مرحلة جديدة فى حياة الفنان كما كان « الاختيار » وهو فى هذه المرحلة أو تلك ظل يوسف شاهين ، أو بالأحرى تفاعل على الطريقة الشاهينية ، بل على الطريقة المصرية ، أى من دون الانفصال التام عن تقاليد جمهور الأفلام المصرية ، أو حاول ذلك على الأقل .

سينما التسعينيات هى التى تقوم على ادهاش المتفرج فى كل لحظة ، أو بعبارة أخرى إحياء قدرته على الدهشة فى عصر التكنولوجيا التى تقتل فى الإنسان هذه القدرة من كثرة مدهشاتها ، ومن قديم الزمان قال الفلاسفة : إن فقدان الإنسان القدرة على الدهشة هو الموت الحقيقى ، أو هو موت حقيقى للروح ، وفى كل لقطة من

لقطات فيلم « الآخر » يثير يوسف شاهين دهشة المتفرج لأن كل مايراه على الشاشة ولو كان من أمور الحياة اليومية العادية مثل تناول الطعام أو ما شابه ذلك يبدو وكأننا نراه لأول مرة ، فليس هذا هو العالم كما نعرفه ، وإنما عالم الفيلم الخاص .

سيناريو الفيلم الذى كتبه المخرج مع مساعده خالد يوسف مرتبك ، تعرف منه بصعوبة ، وبعد فترة ، أن خليل زوج مرجريت ، وليس عصام ، وأن ماهر شقيق خليل ، وليس شقيق مرجريت ، وبصعوبة أشد تعرف حكاية زوجى بهية اللذين قتلا فى ١٩٦٧ و ١٩٧٧ ، وعلى نحو مفاجىء يظهر فى وقت متأخر أن للبطلة حنان أخ ارهابى ، والحوار الذى كتبه المخرج مع نفس مساعدة مباشر وفج ولا يتلائم مع الشخصيات فى كثير من المواقف ، ولكن أسلوب الإخراج يعبر عن المعنى ، وينسجم تماما من أول نقطة إلى آخر لقطة فى التعبير عن عالم خرافى أقرب إلى عوالم الحكايات الخيالية عن أمنا الغولة والشاطر حسن ، أو أمريكا والمخرج يوسف شاهين ، ولايساهم أسلوب الإخراج فى أرباك المتفرج إلا فى النظرات المتبادلة بين ماهر والشاب الذى فصله خليل ، والتى تتسم بالايحاءات الجنسية من دون مبرر ، والنظرات واللمسات بين مرجريت وآدم ، والتى تتسم بنفس الايحاءات من دون مبرر أيضا .

وكل المفردات السينمائية موظفة لخدمة الأسلوب الخيالى ، وخاصة التصوير الذى قام به الفنان الكبير محسن نصر ، والمونتاج الذى قامت به الفنانة الكبيرة رشيدة عبد السلام ، والموسيقى التى أبدعها الموسيقى الشاب يحيى الموجى ، فمصادر الضوء غير الطبيعية فى أغلب المشاهد ، والألوان نقية ، والتناقض حاد بين الظل والنور مما يتناسب مع الفانتازيا الموسيقية الكاريكاتورية ، ويصل الخيال إلى ذروته فى مشهد المعمارى ماهر يرى مجمع الأديان فى خياله ، ومشهد « الحقيقة المتخيلة » بواسطة الكمبيوتر عن لقاء مرجريت مع الارهابى فى باريس ، ويتم استخدام المونتاج ببراعة فى الانتقال بين المشاهد التسجيلية والمشاهد التمثيلية مثل مشهد تجارب الصواريخ الأمريكية التى تخترق الجدران ، ومشهد رقصة الفالس بالأبيض والأسود من فيلم « الفالس الكبير » إخراج جولين دوفيفيه عام ١٩٣٨ .

وفى حدود الشخصيات الكاريكاتورية نجحت مجموعة الممثلين فى أداء الأدوار ، وإن ظل من الغريب تصديق أن نبيلة عبيد أمريكية ، أو من أصل أمريكى ، إننا نرى النجمة الكبيرة والممثلة الموهوبة معبرة تماما عن كاريكاتورية الشخصية ، ولكن التصديق ضرورى مهما كانت خيالية عالم الفيلم ، ويشهد « الآخر » مولد نجمين جديدين يقومان بالدورين الرئيسيين هما هانى سلامة وحنان ترك ، أو روميو وجولييت نهاية القرن العشرين فى مصر ، صحيح أنه روميو بارد ، وصحيح أنها جولييت لاتخطف العقل ولا تأخذ الروح ، ولكن كلاهما أدى دوره باتقان حسب أسلوب المخرج ورؤيته ، ولعل مفاجأة الفيلم من حيث التمثيل أداء لبلبة لدور بهية ، وهو دور آخر بعد دورها فى « ليلة ساخنة » إخراج عاطف الطيب يؤكد أنها ذات حساسية خاصة إختفت وراء الرقص والغناء سنوات طويلة .

ها هو يوسف شاهين مرة أخرى يدفعنا للتفكير فى القضايا الكبرى ، ويجدد نفسه فيجدد السينما العربية ، ويضعها على خريطة السينما فى العالم كما فعل دائما .

حلم ليلة فى منتصف صيف

مايكل هوفمان

« حلم ليلة فى منتصف صيف » إخراج مايكل هوفمان عام ١٩٩٩ إنتاج مجموعة من الفنانين والفنيين استطاعوا جميعًا أن يدركوا بعمق أبعاد النص المسرحى الشعرى الخالد ، وأن يعبروا عن إدراكهم بجمال يجعل من مشاهدة الفيلم متعة فنية راقية تسمو بالروح إلى آفاق بعيدة .

العنوان الكامل للفيلم « وليم شكسبير حلم ليلة فى منتصف صيف » ، والمقصود بوضع اسم المؤلف ضمن العنوان أن الفيلم يلتزم النص الأصلى إلتزامًا حرفيًا ، ولكن ليس معنى هذا بالطبع أن المخرج وهو كاتب السيناريو لايعبر فيه عن رؤيته الخاصة للمسرحية ، وليس معنى هذا أنه يقدم المسرحية كما يمكن أن تراها على المسرح ، أو أنه يترجمها من لغة المسرح إلى لغة السينما ، فهو يلتزم بالنص ، ولكنه يعبر عن رؤيته الخاصة لهذا النص وبأسلوب سينمائى ، أى بلغة السينما ، ومن هنا تأتى قيمة الفيلم ، ومن هنا ينبع جماله ، وسر التمتع بمشاهدته .

حلم ليلة فى منتصف صيف : عنوان فى غاية الدقة من حيث تعبيره عن شكل المسرحية ومضمونها ، فهناك الحلم بعيداً عن الحياة ، والليل ، أى الظلام الذى تخرج منه الحياة وتأتى فيه الأحلام ، ومنتصف الصيف أى ذروة الحرارة ، ذروة الحياة ، أنه نص من الواقع والحلم ، عن الحقيقة والخيال ، وعن الحياة والفن أيضًا ، يُسمى كوميديا ليس لأنه يثير الضحك ، وإنما لأنه يخلو من الخطأ التراجيدى الذى يجعل المسرحية تراجيديا ، إنه النص الفانتازى لشاعر الإنجليزية الأعظم وليم شكسبير الذى كتبه عام ١٥٩٥ ، وقد كتبه بعد تراجيديا « روميو وچولييت » مباشرة » وموضوع المسرحيتان هو الحب .

تكمن عبقرية شكسبير فى قدراته على التعبير الدرامى عن التباس الوجود الإنسانى ، ويبدو ذلك بوضوح فى مسرحية « حلم ليلة فى منتصف صيف » ، ففى « روميو وچولييت » يؤدى الحب إلى القتل ، وإلى مصرع الحبيبين ، وفى « حلم ليلة فى منتصف صيف » ، وعلى النقيض تمامًا ، يؤدى الحب إلى سعادة العشاق وزواجهم ، ولكن بعد أن يكشف الشاعر عن رؤيته للحب كما لم يكشف عنها ربما فى أى مسرحية أخرى من مسرحياته .

الحب عند شكسبير ، كما يبدو فى هذه المسرحية ، شعور سحرى لا يمكن تفسيره بالعقل أو المنطق ، ولا يوجد مايدعو إلى تفسيره بالعقل أو المنطق ، وقد وجد الشاعر « المعادل الموضوعى » حسب مفهوم إليوت الذى يعبر عن رؤيته هذه من خلال قصة الحب بين هرميا وليساندر من ناحية ، وديمتريوس وهيلينا من ناحية أخرى : هرميا وليساندر يتبادلان الحب ، ولكن هيلينا تحب ديمتريوس الذى يحب هرميا رغم أنها لاتحبه ومع ذلك يتقدم للزواج منها ، فيطبق عليها والدها قانون « أثينا » حيث تدور الأحداث فى اليونان القديمة ، وهى أما أن تطيع الفتاة والداها ، أو تُقتل ، أو تمتنع إلى الأبد عن معاشرة الرجال .

يحتكم الأب إلى سيد المدينة الذى يستعد للزواج ، وفى نفس الوقت تستعد فرقة مسرحية متجولة من العمال الفقراء للتمثيل فى حفل زواجه ، يهرب الأربعة إلى الغابة القريبة فى الليل ، وتتدرب الفرقة المسرحية فى نفس الغابة ، وفى هذه الليلة فى منتصف صيف يتحرك الجان فى الغابة بدورهم حيث يطلب ملك الجان أوبيرون من زوجته تيتانيا أن تهديه غلامًا هنديًا فترفض ، فيرسل إليها تابعه روبين ليضع لها وهى نائمة رحيق زهرة تدفعها إلى حب أول من تقع عليه عيناها ولو كان حيوانًا ، وبالفعل تقع تيتانيا فى حب الممثل بوتوم من أعضاء الفرقة رغم أن روبين جعل له أذنى حمار .

يرى ملك الجان كيف تذل هيلينا نفسها وهى تطارد ديمتريوس فيأمر روبين بوضع الرحيق له حتى يحبها كما تحبه ؟ ولكن روبين يضع الرحيق خطأ عند ليساندر ، فيرفض هرميا ، ويطارد هيلينا ، ويرى ملك الجان ما أدى إليه خطأ روبين ، فيطالبه

بإعادة الأمور إلى نصابها مع الشباب الأربعة ومع زوجته ، ويتم زواج هرميا وليساندر ، وهيلينا وديمتريوس ، وسيد المدينة وحبيبته ، ويقوم بوتوم وفرقته بتحقيق حلمهم والتمثيل فى الحفل ، ويحققون نجاحًا كبيرًا .

وتنتهى المسرحية بتابع ملك الجان روبين يقول (ترجمة حسن محمود) للجمهور : « إذا كنا نحن الأشباح قد أسأنا ، ففكروا فى هذا ينصلح كل شىء ، فكروا فى أنكم كنتم نائمين هنا ، حين ظهرت لكم هذه الرؤى » ، ويقول « وأسعدتم مساءً كلكم ، فصفقوا إستحسانًا إن كنا أصدقاء ، وسيصلح روبين كل شىء » .

الحب فى المسرحية إذن نتيجة رحيق زهرة يضعها الجان فى عيون البشر ، وفى عيون الجان أيضًا حيث يأمر ملك الجان تابعه بوضع الرحيق لملكة الجان حتى تحب بوتوم ولو ظهر لها على شكل حمار ، والأهواء تتحكم فى البشر والجان معًا ، فما يدفع ملك الجان إلى سحر زوجته بالحب رغبته فى إقتناء غلامها الهندى ، وما يدفعه إلى التدخل فى حياة هيلينا غضبه من ديمتريوس الذى يرفضها رغم أنها تقول له سوف أتبعك مثل كلبة تتبع سيدها ، والحب هنا يبدو متعارضًا مع الكرامة، ولكن المعنى أنك لابد أن تعطى من نفسك لكى تحصل على الحب .

ينتقل شكسبير فى « حلم ليلة فى منتصف صيف » بين الواقع والخيال ، بين عالم البشر وعالم الجان بسهولة الانتقال بين العالمين فى « ألف ليلة وليلة » ، والأرجح أنه قرأ الكتاب ، وأن كلمة ليلة فى العنوان ربما تؤكد ذلك ، وكما يقول مترجم المسرحية حسن محمود فى مقدمته أنها « ليست مزيجًا من الأنواع ، ولانجد فيها شعرًا أقرب إلى النثر ، بل هى قطعة من الخيال الخالص فى موضوعها ، وفى كل موقف منها ، وهى شعر خالص فى روحها » .

أخرجت المسرحية على المسرح طوال القرون الأربعة الماضية ، وكانت موضوعًا لأوبرا هنرى بورسيل عام ١٩٦٢ ، وإفتتاحية ميندلسون عام ١٨٤٤ ، واستوحى منها البيتلز فيلمًا بعنوان « بيراموس وتسبى » وهى المسرحية داخل المسرحية عُرض فى مناسبة مرور ٤٠٠ سنة على مولد شكسبير عام ١٩٦٤ ، واستوحى منها وودى آلان فيلمه « كوميديا جنسية فى ليلة منتصف صيف » مع موسيقى ميندرلسون

عام ١٩٨٢ ، وصنع عنها ١٥ فيلمًا فى أوروبا والولايات المتحدة منذ عام ١٩٠٩ إلى عام ١٩٩٩ ففى الفترة من ١٩٠٩ إلى ١٩٢٥ أخرجت فى خمسة أفلام صامتة ، وفى الفترة من ١٩٣٥ إلى ١٩٩٩ أخرجت فى عشرة أفلام ناطقة من إخراج ماكس رينهارت ١٩٣٥ ، وروبولف كارتير ١٩٥٨ ، وييرى ترنكا عام ١٩٥٩ ، وچورچ بلانشين عام ١٩٦٦ ، وبيتر هال عام ١٩٦٨ ، وچون كامب - ويلش عام ١٩٦٩ ، وأليجا موشينسكى عام ١٩٨١، وچوزيف باب عام ١٩٨٢، وإدريان نوبل عام ١٩٩٦ ، ثم مايكل هوفمان عام ١٩٩٩ .

ومن بين هذه الأفلام فيلم تحريك دمى ، وهو فيلم فنان السينما التشكيلى ترنكا الذى يُعتبر من كلاسيكيات التحريك فى العالم ، وفيلم باليه ، وهو فيلم بلانشين ، وفيلم ينقل عرض مسرحى من برودواى ، وهو فيلم چوزيف باب ، ولعل أهم الأفلام التى أخرجت عن المسرحية الفيلم الناطق الأول الذى أخرجه فنان السينما والمسرح الألمانى رينهارت فى هوليود حيث مثلت أوليفيا دى هافيلاند دور هرميا وچيمس كاجنى دور بوتوم وميكى رونى دور روبين ، والفيلم الناطق الأحدث الذى أخرجه هوفمان وبرع فى تمثيله كيفين كلين (بوتوم) وروبرت إيفرت (أوبيرون) وستانلى توش (روبين) وميشيل فيفر (تيتانيا) ، وفى أدوار العشاق الأربعة كاليستا فلوكهارت (هيلينا) وآنا فريل (هرميا) وكرستيان بالى (ديمتريوس) ودومينيك ووست (ليساندر) .

ليس من الغريب أن يُقرن فيلم مايكل هوفمان ، وهو فيلمه الثامن ، بفيلم رينهارت الذى يُعتبر من كلاسيكيات الفن السينمائى ، فقد درس هوفمان المسرح فى جامعة أكسفورد ، ومثل دور ليساندر فى المسرحية وهو طالب ، ثم أخرجها قبل أن يخرج فيلمه الأول مباشرة ، وهو مؤسس فرقة مسرحية شكسبيرية فى بلدته بولاية إيداهو الأمريكية .

وليس من الغريب أن يتم إخراج ١٥ فيلمًا عن هذه المسرحية فى تاريخ السينما ، ولا أن يكون من بينها فيلم تمثيلى من الكلاسيكيات وفيلم تحريك من الكلاسيكيات أيضًا ، أى الأعمال الباقية ما بقى فن السينما ، فالمسرحية تبدو وكأنها كُتبت

للسينما ، وهل يمكن التعبير عن عالم الجان بلغة أفضل من لغة السينما . وبالذات الجن الذين يأخذون شكل حبة البازلاء ، وشكل شبكة العنكبوت وغيرها من الأشكال التي يذكرها شكسبير ، والتى كانت بلا شك مشكلة لمخرجى المسرح طوال العصور السابقة .

أدرك هوفمان سينمائية النص الشكسبيرى ، واستخدم تكنولوجيا الديجيتال ببراعة ، وفى مكانها ، وإبتداءً من عناوين الفيلم التى صممتها سكارليت لتيرس ، ففى هذه العناوين يظهر عنوان الفيلم ويختفى أكثر من مرة تعبيراً عن فكرة الحلم ، وإبتداءً من العناوين تتحرك نقاط ذهبية وتتجمع وتتفرق كأنها كائن حى ، وهى نفس النقاط التى نراها طوال الفيلم فى عالم الجان حيث يقول روبين : إنه قادر على أن يدور حول العالم كله فى أربعين دقيقة ، ويقول شكسبير فى المسرحية : إن روبين يختفى فى قدح من الشراب ، وفى فيلم هوفمان تتجسد الفكرة فى لقطة نراها على الشاشة .

وتتكامل العناصر الفنية فى الفيلم لتجسيد « الخيال الخالص » و« روح الشعر الخالصة » حسب تعبيرات حسن محمود فى مقدمة ترجمته العربية من تصوير أوليڤر ستابيليتون بالألوان للشاشة العريضة المناسبة تماماً ، إلى أزياء جابريللا بيكوتشى وديكورات چيانى چيوڤانونى وماكياج بول إنجلين ومؤثرات ريش ثورنى الضوئية وموسيقى سيمون بوزويل ، والتى لا يكتفى بها المخرج، وإنما يستخدم أيضاً مقاطع من افتتاحية ميندلسون ومقاطع من أوبرات لبوتشينى وفيراى .

وتبدو رؤية المخرج الخاصة لمسرحية « حلم ليلة فى منتصف صيف » فى نقله مكان وزمان الأحداث من اليونان القديمة إلى إيطاليا ، نهاية القرن التاسع عشر ، وبالتحديد فى مقاطعة توسكانى الريفية المشهورة بجمال الطبيعة ، وليس المقصود من تغيير المكان والزمان تقريب الفيلم إلى الجمهور المعاصر فقط ، أو التأكيد على أن مضمون المسرحية لايرتبط بمكان أو زمان معينين فقط ، وإنما أساساً لأن اختيار شكسبير لليونان القديمة كان للتعبير عن فكرة الأب – الإله فى عصور الوثنية ، وهو التعبير الذى يستخدمه سيد المدينة (أثينا) بالنص فى حديثه عن والد هرميا ، ورغم

تغيير المكان والزمان لم يغير المخرج شيئًا من المسرحية ، فالحديث عن قانون أثينا يدور فى توسكانى كما كان يدور على المسرح فى لندن فى عصر شكسبير .

ومن دون تغيير كلمة واحدة فى النص يعبر المخرج عن رؤيته العصرية بإضافة الدراجة كوسيلة يهرب بها العشاق إلى الغابة ، وهى من اختراعات آواخر القرن التاسع عشر . ومن دون تغيير النص أيضًا يجعل بوتوم تعيسًا فى زواجه بإضافة مشهد صامت له مع زوجته التى تبدو غاضبة من حبه للتمثيل ، ويجعله يتبادل الحب مع ملكة الجان وهو لايرى شكل الحمار الذى أصبح عليه ، وإنما يحبها لأنه وجد لديها الحب بمعناه الحقيقى أى السحرى الذى لا علاقة له بالعقل أو المنطق ، ورغم أن بوتوم يُفاجأ برفض تيتانيا لحبه عندما ينتهى مفعول رحيق زهرة الحب السحرية ، إلا أنه يستمد من ذلك الحب القوة التى تجعله يحقق مايريد كممثل ، وهذا التفسير الخاص لشخصية بوتوم وخاصة مع أداء كيفين كلين المتمكن لايغير من مضمون المسرحية ، وإنما يؤكد عليه ، ويوضحه .

للوهلة الأولى يبدو أن الفيلم ينتهى مع زواج العشاق ، وأن المسرحية التى تُمثل فى حفل الزواج إطالة من دون مبرر ، ولكن هذه مجرد عادات ذهنية صنعتها النهايات السعيدة فى الأفلام التجارية الهوليودية وغير الهوليودية حيث الزواج هو النهاية السائدة للأفلام رغم أنه البداية فى الحياة . فالمسرحية داخل المسرحية وداخل الفيلم هى التى يكتمل بها المعنى ، وتكتمل بها الأسئلة ، فهل الحلم هو عالم الجان أم عالم التمثيل ، وما هو الحقيقى فى الحياة ، وماهو السحرى فى الحب .

خاب سعى العشاق

كينيث برانا

يحمل كينيث برانا (٥٠ سنة) لواء الشكسبيريات فى العقد الأخير من القرن العشرين ، سواء فى المسرح أو السينما ، على نحو يجعله بحق خليفة لورانس أوليفيه كما وصفته مجلة « تايم » فى مطلع العقد . وفى مهرجان برلين ٢٠٠٠ شاهدت رابع أفلام برانا الشكسبيرية « خاب سعى العشاق » فى عرضه العالمى ، وهو فى نفس الوقت تاسع فيلم يخرجه فى عشر سنوات .

الأفلام الشكسبيرية الأربعة للممثل والمخرج البريطانى هى أول أفلامه « هنرى الخامس » عام ١٩٨٩ ، وخامسها « ضجة فارغه » عام ١٩٩٣ ، وثامنها « هاملت » عام ١٩٩٦ ، ولأول مرة فى تاريخه القصير الحافل يخرج برانا فيلمين شكسبيريين على التوالى ، فبعد « هاملت » أخرج « خاب سعى العشاق » عام ١٩٩٩ ، وقد سبق وأخرج للمسرح هذه المسرحيات الأربع لشاعر الإنجليزية وكاتبها المسرحى الأكبر وليم شكسبير ضمن عدد كبير من مسرحياته .

ولكن بينما تعتبر « هاملت » أشهر مسرحيات شكسبير ، ومن أعظم تراجيدياته فى أوج نضجه ، فإن « خاب سعى العشاق » من أوائل ما ألف فى حياته ، وتقول د . سهير القلماوى فى مقدمة ترجمة د . لويس عوض للمسرحية إلى العربية عام ١٩٦٠ أن شكسبير كتبها عام ١٥٩٥ لأنها تدور فى مقاطعة نافار « المستقلة » ، والتى استقلت عن إنجلترا عام ١٥٩٤ ، وفيلم برانا هو الفيلم الثانى عن المسرحية بعد فيلم روجر جينكيز عام ١٩٦٥ ، وكلاهما فيلمين بريطانيين ، كما استوحى المخرج المصرى توجو مزراحى المسرحية فى فيلمه « تحيا الستات » عام ١٩٤٣ .

يعبر شكسبير فى المسرحية عن تقلبات العواطف وتناقضات الحب بين الرجل والمرأة والذى يصفه بأنه يجمع بين الروعة والغباء والبلاهة والجمال ، ويجعل النساء فى النهاية ينطقن بالحكمة ، إذ يمهلن الرجال فترة بسنه للتأكد من ثبات عواطفهم قبل أن يوافقن على الزواج منهم ، فلا يمكن التأكد من هذه العواطف بعد يومين فقط من اللقاء الأول ، وكل أحداث المسرحية تدور فى هذين اليومين عبر خمسة فصول الأول فى مشهدين وكل من الثانى والثالث فى مشهد واحد ، والرابع الذى تتصاعد فيه الأحداث إلى الذورة فى ثلاث مشاهد ، والخامس فى مشهدين مثل الأول .

فى الفصل الأول يتعاهد فرديناند ملك نافار مع أصدقاءه الثلاثة لونجافيل ودومان وبيرون على التفرغ لتحصيل العلم لمدة ثلاث سنوات من دون نساء ، ومن دون نوم إلا ثلاث ساعات فى اليوم ، وبأقل الطعام ومع صيام يوم كامل كل أسبوع . ويصدر الملك أمراً يقطع لسان أى إمرأة تتواجد على بعد أقل من ميل من قصره ، ويعد رفاقه بأن تقتصر التسلية على الاستماع إلى حكايات الأسبانى دون أرمادو ، والعاب المهرج كوستارد .

من المشهد الأول فى الفصل الأول تطرح مشكلة قدوم ابنة ملك فرنسا الوشيك لزيارة نافار فى ظل أمر الملك ، كما يطرح دون أرمادو تحدياً آخر لأمر ملكى أخر ، إذ ضبط المهرج كستارد مع الفتاة الريفية جاكنيتا ، فأبلغ الملك الذى أمر بحبس كل من يضبط مع فتاه فى قصره لمدة سنة ، ولكن الملك يحكم على كستارد بالصوم لمدة أسبوع تحت مراقبة دون أرمادو وتابعه موث .

فى الفصل الثانى تأتى ابنة ملك فرنسا ومعها وصيفاتها ماريا وكاترين وروزالين ومستشارها بوييه ، تطالب الأميرة برد مقاطعة آكويتين التى رهنها والدها لوالد فرديناند ، ودفع مائة ألف ، ولكن فرديناند يقول لها أن المائة ألف التى دفعها والدها لم تصل إلى والده ، وأن هذا المبلغ نصف ما أنفقه والده فى تمويل حروب والدها ، فكيف يطلب مائة ألف واسترداد الولايه فى وقت واحد ، وترد الأميرة بأن لديها الأوراق التى تثبت ما يقول ، وعندما يسأل فرديناند أين الأوراق يعد بوييت باحضارها غداً ، وتضطر الأميره وحاشيتها إلى الإقامة فى الحقول خارج قصر الملك تنفيذاً لأوامره بمنع دخول النساء إلى قصره طوال ثلاث سنوات .

فى الفصل الثالث تبدو علامات الحب بين ملك نافار وأميره فرنسا ، وبين أصدقاءه الثلاثة ووصيفات الأميرة ، ويرسل بيرون رسالة غرام إلى روزالين عن طريق المهرج كستارد .

فى الفصل الرابع نرى الأميرة ووصيفاتها يصطدن فى الغابة حين تصل رسالة بيرون ، ويعلق على الأحداث القس ناثانيل والمدرس هولوفرنيز والضابط دل من ضباط الملك ، وتصل رسالة بيرون إلى يد الملك ، فيتهم صديقه بخيانة العهد ، فيعرف لونجافيل عن حبه لماريا ، ودومان عن حبه لكاترين ، ولا يملك الملك إلا أن يعترف بحبه للأميرة ، وهنا يكتب شكسبير أبياتًا من أجمل شعر الحب على لسان بيرن منها « أما عن العهد الذى قطعتموه بأن تمتنعوا عن النظر إلى النساء ، فهذه خيانة لما خلقت من أجله العيون » ، « بالحب يقوى فى العين ابصارها ، ويقوى فى الآذن سمعها » ، « بالخير تتحقق شريعة الله ، فهل هناك خير من دون حب » .

وفى الفصل الخامس والأخير يتنكر الرجال ليلتقوا مع النساء فى الغابة ، وتتنكر النساء ويجعلن كل رجل يرقص مع امرأة غير التى يريدها ، ويدرك الرجال ما حدث ، فيذهبون ، ويعودون مرة أخرى بشخصياتهم الحقيقية ، ويعترفون بالحب ، ويوجه الملك الدعوة إلى الأميرة وحاشيتها للاقامة فى قصره ، ولكن يأتى خبر موت ملك فرنسا ، فتقرر الأميرة الرحيل ، وتطلب ووصيفاتها اللقاء مرة أخرى بعد سنة يعتزل فيها الرجال الحياة بالفعل ، ويتأكدوا من عواطفهم ، وتنتهى المسرحية بأنشودة فى تمجيد الحب .

ينتصر شكسبير للحب رغم تناقضاته ، أو بالأحرى ينتصر للحياة ضد الرهبنه فى العلم أو فى الدين ، كما يسخر سخرية واضحه من أساليب الحكم فى العصور الاقطاعية فى أوربا من خلال أوامر الملك ، ومن خلال قصة المبلغ الذى حصل عليه ملك فرنسا من ملك نافار مقابل رهن إحدى المقاطعات ، ولكن المسرحية لا تعد من روائع شاعر المسرح الأكبر ، وفيها على سبيل المثال حشد هائل من الاستشهادات التى تعكس ثقافة الشاعر كما عند كل كاتب فى بداياته الأولى حيث يشير إلى شمشون وسليمان وهرقل والاسكندر وقيصر وبهوذا والمسيح ، وكيوبيد رمز الحب

عند اليونان القدماء ، وأبولو رمز الشعر ، وتمثال أبى الهول ، وعبادة الشمس فى الهند ، وسيد شعراء الغرام أوفيد ، وغير ذلك مما يتطلب نفس الدرجة من الثقافة عند المتلقى حتى يستطيع أن يتابع المسرحية .

ولا شك أن هذا الضعف « النسبى » فى المسرحيه ما جعل كينيث برانا لا يستخدم إلا نحو ثلث النص فقط فى فيلمه ، ولكنه لم يكتب كلمة واحدة ، وإنما استخدم عشر أغنيات بدلا من الثلثين اللذين استبعدهما من النص الأصلى ، وبذلك احترم المسرحية وعبر عن رؤيته الخاصة لها فى نفس الوقت .

تقوم رؤية برانا لمسرحية « خاب سعى العشاق » فى فيلمه المسمى بنفس العنوان على تعصير زمان الأحداث من ١٥٩٥ إلى ١٩٣٩ ، تأكيداً على حقيقة أن شكسبير كاتب لكل العصور ، وعلى تحويل المسرحية إلى فيلم موسيقى ، واستلهام الكوميديا الموسيقية الهوليودية فى عصرها الذهبى فى الثلاثينيات وما بعدها حيث اختار أربعة أغانى موسيقى وشعر إرفينج برلين ، وثلاثة موسيقى وشعر جورج جيرشوين ، وأغنيتان موسيقى جيروم كيرن ، وأغنية موسيقى وشعر كوبى بورتر ، وقام ومن اشتركوا معه فى التمثيل بغناء هذه الأغنيات التى تعتبر من أشهر كلاسكيات الأفلام الموسيقية فى الفترة المذكورة .

تنتهى مسرحية شكسبير بموت ملك فرنسا بعد لهو كثير يعكس قدراً كبيراً من البراءة والنظرة الأحادية إلى الحياة ، ويأتى الموت فى النهاية ليؤكد الجانب الآخر من الحياة ، ولا تنتهى المسرحية بالموت ، ولا بالنهاية السعيدة التقليدية حيث يتزوج العشاق ، وإنما بانقلاب درامى كامل يتمثل فى طلب النساء من الرجال الاعتزال لمدة سنة ، وهو ما كانوا يسعون إليه بأنفسهم ولكن لمدة ثلاث سنوات فى البداية ، وبنفس المنطق الدرامى يختار برانا عام ١٩٣٩ ، وبالتحديد شهر سبتمبر من ذلك العام ، فهو الشهر الذى بدأت فيه النذر الأولى للحرب العالمية الثانية ، ولكن الأماكن فى الفيلم هى ذاتها أماكن المسرحية : فى الساحة أمام قصر الملك ، وفى المكتبة داخل القصر ، وفى الغابة ، وكلها أماكن مثل خشبات المسرح ، وتتيح الفرصة فى نفس الوقت لتصميم الرقصات مع الأغانى وخاصة أن التصوير تم بالألوان للشاشة العريضة .

يبدأ الفيلم بلقطات من الجرائد السينمائية تعكس توتر الموقف السياسى فى أوربا بالأبيض والأسود ، ثم يتحول الفيلم إلى الألوان مع بدء الأحداث ، بنفس تسلسلها فى المسرحية : التعاهد بين فرديناند (اليساندرو نيفولا) وأصدقاءه لونجافيل (ماتيو ليلارد) ودومان (أدريان ليستر) وبيرون (كينيث برانا) ، ثم ظهور دون أرمادو (تيموتى سبال) وتابعه موث (أنتونى أودونيل) والمهرج كوستارد (ناثان لانى) وجاكنيتا (ستيفانيا روكا) والضابط دل (جيمى بول) ، ثم وصول ابنة ملك فرنسا (اليسا سيلفر ستون) ومعها كاترين (إميلى مورتيمر) وماريا (كارمن ايجو) وروزالين (ناتاشا ماكلونى) وبوييه (ريتشارد كليفورد) ، وتعبيراً عن موقفه ضد التفرقه العنصرية ، وعلى النقيض من موقف لورانس أوليفيه ، جعل برانا لونجافيل الذى يحب ماريا أسود اللون ، ومن وحى عبارة من المسرحية حيث يقول الملك لبيرون عن روزالين « إن محبوبتك سوداء كالأبنوس « أسند دور روزالين التى يحبها بيرون إلى ممثله سواد .

جعل شكسبير الحب البسيط الصادق بين دون أرمادو والريفيه جاكنيتا المقابل لمشاعر الحب الجامحة ولكن المشوبه باللهو عن الملك وأصدقاءه ، وأضاف برانا من دون مبرر كبير حب آخر صادق بين القس ناثانيل والمدرس هولوفرنيز بعد أن حوله إلى مدرسه ، ولكن من دون تغيير حوار شكسبير ، ويصف شكسبير شخصية دون أرمادو فى المسرحية بأنه « الأسبانى الغارق فى الأوهام » ، وتبدو هذه الشخصية بهذا الوصف أقرب إلى شخصية دون كيشوت فى رواية سيرفانتيس ، وخاصة مع العلاقة بينه وبين تابعه موث ، ولكن رواية سيرفانتيس نشرت لأول مرة عام ١٦٠٥ بعد كتابة المسرحية ، ولذلك لا يجعل برانا من دون أرمادو أقرب إلى دون كيشوت ، وإنما يجعل للممثل تيموتى سبال الذى قام بالدور شارباً أقرب إلى شارب سلفادور دالى الأسبانى الغارق فى الأوهام المعاصر لزمن أحداث الفيلم .

نتابع تطور الأحداث من خلال الراديو بين الحين والآخر ، ثم يتم التركيز على تصاعد الأزمة السياسية مع نهاية الفيلم ، والتى ترتبط ارتباطاً وثيقا بالحرب ، فبدلاً من الوعد باللقاء بعد سنة من العزلة ، يصبح الوعد باللقاء بعد نهاية الحرب ، ويتبادل

العشـاق الوداع فى المطار قبل اقلاع طائرة ابنة ملك فرنسـا ووصيفـاتهـا ، وينتـهى الفيلم باللقاء بين العشـاق بعد نهاية الحرب ، وكل ذلك فى مشاهد قصيرة متلاحقة من دون حوار لايضيف برانا حواراً إلى حوار شكسبير .

ومثل أفلام هوليود الموسيقية فى عصرها الذهبى صورت كل مشاهد الفيلم فى ديكورات مارك راجيت ماعدا مشهد المطار الذى صور خارج الاستوديو، وحافظ مدير التـصـوير الكس تومـسـون الذى صـور « هاملـت » مع برانا كـمـا صـور مـن قـبل « لورانس العرب » مع دافيد لين على طابع تأثيرى للإضـاءة حتى أنه استخدم الفلترات الزجاجية العتيقة التى كانت سائدة فى الثلاثينات ، ومع مصـمم الرقصات ستيوارات هويس استـطاع برانا أن يقـدم مـجـمـوعـة من الاسـتـعـراضـات التى تذكـر بالماضى (الحركة كاملة بالأجساد كاملة) ولكن بتصميمات جديدة مبتكره ، وصـاغ باتريك دويل موسـيقى الفيلم بحيث تتناغم مع مـوسـيـقى الأغـانى ، بنفس قدر التناغم بين الحـركة والموسـيقى والحوار والأغانى والمكان والزمـان والمعنى فى الفيلم (٩٣ دقـيقـة) الذى قام بمونتاجه نيل فاريل ودان فاريل .

« خاب سعى العشـاق » عمل فنى سينمائى جميل ، ونموذج من نماذج الرؤية العصريه لمسرحيات شكسبير .

شكسبير العاشق

يعتبر الفيلم الأمريكى « شكسبير العاشق » إخراج جون مادين أحد روائع الفن السينمائى ، وقد عرض لأول مرة فى الولايات المتحدة نهاية عام ١٩٩٨ ، وعرض لأول مرة خارجها فى مهرجان برلين فى فبراير ١٩٩٩ حيث فاز بجائزة أحسن إسهام فنى لكاتبى السيناريو مارك نورمان وتوم ستوبارد ، وحصل على أكبر عدد من الترشيحات لجوائز أوسكار ١٩٩٩ (١٣ ترشيحًا) وفاز بأكبر عدد من الجوائز (٧) منها أوسكار أحسن فيلم .

فاز الفيلم بأوسكار أحسن ممثلة (جينيث بالترو) ، وأحسن ممثلة فى دور مساعد (جودى دنيش) ، و أحسن سيناريو مكتوب للسينما ، وأحسن تصميم مناظر (مارتين شيلدز) ، وأحسن تصميم أزياء (ساندى باول) ، وأحسن موسيقى لفيلم كوميدى (ستيفن واريك) . ورشح للفوز بأوسكار أحسن مخرج (جون مادين) ، وأحسن ممثل فى دور مساعد (جيوفرى روث) وأحسن تصوير (ريتشارد جرتيركس) ، وأحسن مونتاج (دافيد جامبل) ، وأحسن صوت (أودونوجيو ودومينيك ليسر وبيتر جلوسوب) ، وأحسن ماكياج (ليزا وينكوت وفيرونيكا برينبر).

الفيلم جدير بما رشح له ، وبما فاز به ، حيث تتكامل فيه العناصر الفنية على نحو لا يتكرر كثيرًا ، وخاصة السيناريو الذى أبدعه نورمان وستوبارد ، وكلاهما جاء إلى السينما من عالم الآداب وعالم المسرح ، ويعتبر توم ستوبارد من كبار كتاب المسرح المعاصر ، كما أنه مخرج سينمائى فاز بالأسد الذهبى فى مهرجان فينيسيا ١٩٩٠ عن فيلمه الأول « روز نكراتس وجولد نسترن ماتا » وهما الحارسين اللذين يرافقان هاملت فى مسرحية شكسبير .

وبنفس الدرجة من الغوص فى عالم شكسبير نجد المخرج البريطانى جون مادين الذى ولد عام ١٩٤٠ ودرس الأدب وبدأ حياته الفنيه مخرجًا مسرحيًا حيث أخرج

العديد من مسرحيات شكسبير ، وبعد أن عمل فترة مخرجا للراديو والتليفزيون فى هيئة الإذاعة البريطانية ، اخرج مادين أول أفلامه السينمائية التمثيلية الطويلة عام ١٩٩٠ بعنوان « إيثان فرومى » ، ثم أخرج « البوابة الذهبية » ١٩٩٢ ، و « السيدة براون » ١٩٩٦ ، ثم فيلمه الرابع « شكسبير العاشق » ١٩٩٨ .

بدأ الفيلم بفكرة بسيطة ، ففى ذات يوم قال : ابن مارك نورمان لوالده ما الذى أوحى إلى شكسبير كتابة « روميو وجولييت » ، وهل يعقل أنه لم يكن يعيش قصة حب جارفة ومحبطة فى نفس الوقت وهو يكتبها ، ومن هنا بدأ نورمان يكتب قصة حب يمكن أن يكون شكسبير قد عاشها ، ثم جاء ستوبارد ليعمق من هذه القصة ، ويجعل من السيناريو عملاً فنيًا عن الكاتب وعصره ، وعن الفن والحياة عندما يمتزجان فتصبح الحياة فنًا ، والفن حياة .

ورغم مئات الأفلام التى أعدت عن مسرحياته ، هذا هو أول فيلم عن حياة شاعر الإنجليزية الأكبر وليم شكسبير حيث يمثل دوره جوزيف فينيس ، ومن المعروف أن أحدًا لا يعرف الكثير عن حياة شكسبير الخاصة غير أنه تزوج مبكرًا وأنجب ثلاثة أطفال منهم هاملت الذى توفى فى سن الحادية عشرة ، ولعل هذا ما جعل نورمان وستوبارد يطلقان العنان لخيالهما دون خشية التعارض مع الحقيقة ، وقد عثر ستوبارد أثناء البحث فى عصر شكسبير وحياته على من يرجح أنه كان بالفعل يعيش قصة حب محكوم عليها بالفشل أثناء كتابة « روميو وجولييت » ، وهو الباحث أرثر أسيشون .

كان عصر الملكة إليزابيث الأولى (١٥٣٣ - ١٦٠٣) من العصور الذهبية فى تاريخ بريطانيا على شتى المستويات ، ومنها المستوى الإبداعى فى الفنون والمسرح بصفة خاصة ، وهذا هو درس التاريخ دائما على آية حال ، فالنهضة تعنى النهضة الشاملة ، وليس فى جانب دون آخر . وفى هذا العصر الذى شهد أيضًا اكتشاف أوربا للأمريكتين ، عاش شكسبير ، وعاش معاصره الكاتب المسرحى كريستوفر مارلو (١٥٤٦ - ١٥٩٣) ، والذى يذهب بعض النقاد إلى أن شكسبير كان يغار منه ، وأنه لو لم يمت مقتولا فى مشاجرة وهو فى السابعة والأربعين من عمره ، لتفوق عليه .

والكثير من شخصيات الفيلم شخصيات تاريخيه حقيقية ، فإلى جانب شكسبير ومارلو وإليزابيث الأولى ، هناك المؤلف المغمور جون ويبستر ، والممثل المشهور إدوارد ألين ، ومنافسه فيليب هينسلو (جيوفرى روث) ، والرقيب على المسرح سير أدموند تيلنى ، وغيرهم . وتدور أحداث الفيلم عام ١٥٩٣ حيث نشر شكسبير العديد من قصائده العاطفية الملتهبة ، وحيث بدأ كتابة « روميو وجولييت » بعنوان « روميو وإيثل ابنة القرصان » وحيث قتل مارلو ، وتنتهى الأحداث فى العام التالى ١٥٩٤ حيث عرضت « روميو وجولييت » لأول مرة بعنوانها الذى عرفت به بعد ذلك ، ولكن الفيلم ليس تاريخيًا ، وإنما نموذج للعمل الدرامى الذى يمزج بين الحقيقى والمتخيل ، كما أنه نموذج للدراما الحديثة التى تمزج بين الكوميدى والتراجيدى .

وعلى نحو غاية فى البساطة والجمال يعبر الفيلم عن عهد الأبعاد المركبة لعملية الإبداع المسرحى ، فالنص لا يكون جاهزا فى ذهن المؤلف ليكتب ، وإنما يولد عبر وقت طويل ، وتحكمه مصادفات كثيرة ، ولا يكتمل حتى بعرضه ، وإنما يتغير فى العروض الأولى ، ويتبدل حتى يستوى تمامًا ، وربما فى هذا تكمن حيوية مسرح شكسبير .

عرفنا من قبل شكل المسرحية داخل مسرحية ، وشكل الفيلم داخل فيلم ، ولكن سيناريو نورمان وستوبارد يقدم لأول مرة مسرحية داخل فيلم ، ويجعل من الفيلم رؤيته العصرية للمسرحية مع تقديم المسرحية الأصلية على المسرح داخل الفيلم .

المشاهد التى نراها من المسرحية أثناء البروفات ، وعند عرضها الأول ، من النص الشكسبيرى حرفيًا ، وتعبر عن قصة الحب بين روميو وجولييت ، والتى تنتهى نهاية فاجعة بسبب الصراع على الحكم والنفوذ بين عائلتى كل منهما ، ولكن قصة الفيلم تختلف عن قصة المسرحية ، وتفسرها تفسيرًا جديدًا فى الوقت ذاته ، فالحب الذى يجمع بين شكسبير وفيولا (جينيث بالترو) يحول دونه التناقض الطبقى بين الكاتب الفقير والليدى الثرية التى تنتمى إلى الأسرة الملكية ، وكذلك ارتباط شكسبير بزوجته وأولاده ، وارتباط فيولا بالزواج من لورد ويسكس رغم أنها لا تحبه .

والصراع فى الفيلم ليس بين عائلتين فى فيرونا كما فى المسرحية ، وإنما بين فرقتين من فرق المسرح التى تتنافس للحصول على مسرحية شكسبير « الجديدة » فى لندن ، وفى إطار هذا الصراع ، وقصة الحب بين شكسبير وفيولا ، نرى نفس المشاهد المعروفة من مسرحية « روميو وجولييت » مثل مشهد الحفلة فى البداية ، ومشهد الشرفة الذى يعتبر أشهر مشاهد الحب فى تاريخ الدراما ، ونرى شخصيات المسرحية الثانوية مثل مربية جولييت ، والصيدلى خبير السموم ، والراهب الذى يعلى من شأن الحب فوق كل الاعتبارات الاجتماعية ، ولكن الصراع بين فرقتى المسرح صراع بين فنانين من أجل الفن ، ولذلك تقدم الفرقة الثانية مسرحها للفرقة الأولى عندما تغلقه الرقابة .

ويعبر السيناريو عن العلاقة بين شكسبير ومارلو من خلال ادعاء شكسبير أنه مارلو أمام لورد ويسكس الذى يعرف قصة الحب بين خطيبته وبين شكسبير ، وعندما يتقل مارلو يتصور شكسبير أن اللورد قتله ، وأنه السبب ، ولكنه سرعان ما يدرك الحقيقة ، وهى أن مارلو قتل أثر مشاجرة فى إحدى الحانات ، كما يعبر السيناريو عن العصر من خلال اهتمام إليزابيث الأولى بحضور العروض المسرحية ، وأمرها الملكى بزواج فيولا من لورد ويسكس وذهابها معه إلى العالم الجديد فى أمريكا رغم علمها بقصة الحب بين فيولا وشكسبير ، بل إدراكها أنها عاشرته معاشرة الأزواج ، وإعلانها ذلك أمام اللورد وأمام الجميع ، وتلك إشارة ساخرة إلى العلاقة بين أوربا وأمريكا ، وماصدرته أوربا إلى العالم الجديد .

ومن ملامح العصر التى يعبر عنها السيناريو أيضا قيام الرجال بأدوار النساء فى المسرح ، ومنع النساء من التمثيل ، وذلك من خلال فيولا التى تهوى التمثيل ، وتتنكر فى زى رجل حتى تمثل ، ويهتم شكسبير فى البداية بالممثل الشاب وهو لايعلم أنه امرأة تدعى فيولا ، ثم يتبادلا معها الحب عندما يعرف أنها امرأة بعد أول قبلة بينهما ، وفى مشهد من أروع مشاهد الفيلم تمثل فيولا على المسرح دور جولييت على أنها رجل ، ثم تعلن عن حقيقتها تعبيراً عن انتصار الحرية على القيود ، وعندما يثور الرقيب ويعلن باسم الملكة إغلاق المسرح ، تكشف إليزابيث الأولى عن وجودها متنكرة

بين المتفرجين ، وتطلب من الرقيب ألا يسرف فى الحديث باسم الملكة ، وتبارك ماحدث ، وهذا المشهد هو الوجه الآخر لمشهد انتصار شكسبير على لورد ويسكس فى مبارزة عنيفة بالسيوف رغم أن اللورد يستخدم سيفه الحقيقى بينما يستخدم شكسبير سيفا خشبياً من سيوف التمثيل .

اتبع جون مادين فى إخراج سيناريو نورمان وستوبارد المتقن الأسلوب الكلاسيكى فى الإخراج ، والذى يتلائم تماما مع الطابع الأدبى للسيناريو ، ولم يقل اتقان الإخراج عن اتقان السيناريو بحيث يبدو الفيلم فى تدفقه وفى انسياب حركة الكاميرا مع حركة الممثل مع حركة الأحداث وكأنه نقطة واحدة طويلة مدتها ساعتين أو نحو ذلك ، وتبدو هنا أيضا براعة المونتير ، وخاصة فى الانتقال بين الحقيقى والمتخيل ، والمتخيل داخل المتخيل.

يثبت « شكسبير العاشق » مرة أخرى أن الأسلوب الكلاسيكى ، سيظل قادراً على البقاء إلى جانب الأساليب الحديثة ، وعندما فاز الفيلم بأوسكار أحسن فيلم عرض فى أمريكا عام ١٩٩٨ قال منتجه هارفى وينستين وهو يتسلم الجائزة « هذا فيلم عن الفن والحياة ، وعندما يجتمع الفن مع الحياة ، فهذا هو السحر « ولا يدرك المرء مغزى هذه العبارة ، ومدى صحتها إلا بعد أن يشاهد الفيلم .

فيلموجرافيا أفلام شكسبير

شهدت السنوات السبع الأولى من العقد الأخير من القرن العشرين (١٩٩٠ - ١٩٩٦) إنتاج عشر أفلام من مسرحيات من تأليف شاعر الإنجليزية الأكبر وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) ما يؤكد من جديد أنه كاتب لكل العصور بحق ، وأن مسرحياته تظل نبعًا لاينضب للسينمائيين كما هى للمسرحيين والموسيقيين يؤلفون عنها الأوبرات والباليهات والمسرحيات الغنائية .

الفيلموجرافيا التالية لمسرحيات شكسبير فى السينما ثمرة بحث استمر سنوات طويلة ، ففى عام ١٩٨٠ أصدرت كتابًا بعنوان « مسرحيات شكسبير فى السينما » رصدت فيه ٨١ فيلمًا ناطقًا فى ٥٠ سنة من ١٩٢٩ إلى ١٩٧٩ منها ٧٨ فيلمًا عن ٢٣ مسرحية من مجموع مسرحيات شكسبير الـ ٣٤، ٣ أفلام تناولت مختارات من عدة مسرحيات ، وهى الفيلم البريطانى « عصر الملوك » إخراج بيتر ديوس عام ١٩٦٠ ، والفيلم البريطانى « حرب الوردتين » إخراج مايكل هايز وروبين ميدلى عام ١٩٦٤ ، والفيلم الأسبانى « فولستاف » إخراج أورسون ويلز عام ١٩٦٥ .

اعتمدت فى رصد الأفلام الشكسبيرية الناطقة على مراجع مختلفة كان أهمها كتاب روجر مانفيل « شكسبير والفيلم » عام ١٩٧١ ، وكتاب بيتر موريس « شكسبير والسينما » عام ١٩٧٢ ، وحتى ذلك الوقت لم تكن هناك دراسات عن الأفلام الشكسبيرية الصامتة ولا قوائم بهذه الأفلام ، وإن ذكر مانفيل أنها تزيد عن أربعمائة أغلبها من الأفلام الصامته القصيرة فى العقدين الأول والثانى من القرن العشرين ، والتى كانت تقتصر على تسجيل المشاهد الرئيسيه من المسرحية .

من المعروف أن أغلب الأفلام الصامته مفقوده مع الأسف ، ولكن هناك جهود كثيره كبيرة تبذل للعثور عليها فى مختلف البلدان ، ومنذ صدور كتاب مانفيل وموريس فى أوائل السبعينيات وحتى أوائل التسعينيات صدرت عدة دراسات عن

الأفلام الشكسبيرية الصامتة ، وتم رصد أكثر من مائة فيلم ، ولعل أهم القوائم وأكثرها اكتمالاً القائمة التى صدرت عن مهرجان فينسيا عام ١٩٩١ بمناسبة عرض الفيلم البريطانى « كتب بروسبيرو » إخراج بيتر جريناواى عن مسرحية « العاصفة » ، ولاتذكر قائمة ڤينسيا أسماء مخرجى بعض الأفلام لأنها لم تزل غير معروفة .

ثم وضع الفيلموجرافيا حسب ترتيب إخراج المسرحية لأول مره فى السينما ، ومع الفصل بين الأفلام الصامتة والناطقة ، والجمع بين الأفلام التى تلتزم بالنص الأصلى ، والأفلام التى تختصره ، أو تستلهمه وتغير مكانه أو زمانه ، وذلك على أساس أن كل الأفلام من وحى مسرحيات شكسبير سواء التزمت النص الأصلى أو لم تلتزم به ، فالفيلم السينمائى إنشاء جديد فى جميع الأحوال ، وهذا المفهوم يختلف عن مفهوم موريس فى كتابه حيث يقتصر على الأفلام التى تلتزم النص الأصلى ، وبينما يجمع مانفيل بين النوعين لايذكر العديد من الأفلام غير الناطقة بالإنجليزية ، ومنها الأفلام المصرية التى ذكرناها فى كتابنا المشار إليه ، وكل الأفلام الناطقة الواردة فى الفيلموجرافيا من إنتاج الفترة منذ عام ١٩٨٠ هى من واقع متابعتنا الخاصة ، وليست مترجمة عن أى مصدر .

لم تزد الأفلام المأخوذة عن عدة مسرحيات عن الثلاثة المذكورين فى هذه المقدمة ، ولكن الأفلام الناطقة زادت من ٧٨ إلى ١١٠ فى أقل من عشرين سنة ، وقد تبين أن هناك ثلاثة أفلام شكسبيرية أنتجت فى الستينيات ولم ترد فى كتاب موريس أو كتاب مانفيل ، وكذلك فى كتابى ، وهى فيلم عن مسرحية « سمبلين » وفيلمان عن مسرحية « هنرى الرابع » ، ومن واقع الفيلموجرافيا الجديدة بلغ عدد الأفلام الشكسبيرية ٢١٠ عن ٢٧ مسرحية منها ٩٩ فيلم صامت ، والمسرحيه الوحيده من الـ ٢٧ التى لم تنتج فى فيلم ناطق هى « هنرى الثامن » رغم وجود فيلم أمريكى عن هذه الشخصية أخرجه واريس هوسين عام ١٩٧٢ بعنوان « هنرى الثامن وزوجاته الست » ولكن لا علاقة له البتة بمسرحية شكسبير .

المسرحيات التى لم يتم إخراجها للسينما سواء فى أفلام صامتة أم ناطقه ٧ مسرحيات فقط من الـ ٣٤ وهى « تيتوس اندرو نيكوس » ، و « هنرى السادس » ، و « الملك جون » ، و « العبرة بالنهاية » ، و « ترويلس وكيرسيدا » ، و « تيمون الأثينى » ،

و « بركليز » ، وحسب هذه الفيلموجرافيا تأتى « هاملت » في المقدمة من حيث عدد الأفلام (٣١) ١٤ صامت و ١٧ ناطق ، تليها « روميو وچولييت » (٢٨) ١٤ صامت و ١٤ ناطـق ، ثم « ماكبث » (١٨) ٢٠ صـامت و ٨ ناطـق ، و « عـطـيـل » (١٨) ٩ صامت و ٩ ناطق ، و « ترويض النمره » (١٦) ٦ صامت و ١٠ ناطق ، و « يوليوس قيصر » (١٢) ٦ صامت و ٦ ناطق ، و « حلم منتصف ليلة صيف » (١١) ٤ صامت و ٧ ناطق .

تأتى بعد ذلك المسرحيات التى صنعت منها أقل من عشره أفلام ، وهى « الملك لير » (٩) ٤ صامت و ٥ ناطق ، و « ريتشارد الثالث » (٨) ٥ صامت و ٣ ناطق ، و « حكاية شتاء » (٧) ٥ صامت ، ٢ ناطق ، و « الليلة الثانية عشرة » (٧) ١ صامت و ٦ ناطق، و « تاجر البندقية » (٧) ٦ صامت و ١ ناطق ، و « زوجات وندسور المرحات » (٥) ٣ صامت و ٢ ناطق ، ثم تأتى المسرحيات التى صنعت منها أقل من خمسة أفلام ، وهى « كما تهواها » (٤) ٣ صامت و ١ ناطق ، و « العاصفة » (٤) و ٢ ناطق ، و « هنرى الخامس » (٤) كلها ناطقة .

وتم إنتاج ٣ أفلام ناطقه عن « ضجة فارغة » ومثلها عى « خاب سعى العشاق » و ٣ أفلام عن « سمبلين » ٢ صامت و ١ ناطق ، وفيلمان ناطقان عن « هنرى الرابع » ، وكذلك عن « دقة بدقة » ، أما المسرحيات التى تم عنها إنتاج فيلم واحد فهى « هنرى الثـامن » ، و « ريتشـارد الثـانى » ، و « سيدان من فيرونا » ، و«كوميديا الأخطاء» ، و « كوريو لانس » ، وكلها أفلام ناطقة عدا الفيلم الأول الصامت ، ومن الجدير بالذكر أن الفيلم الصامت يعنى الفيلم الذى لاتنطق فيه الشخصيات فى حركتها على الشاشة ولايندمج فيه الصوت مع الصورة على شريط واحد ، ولايعنى كما هو شائع عدم وجود « الكلمة » أو الموسيقى ، فالموسيقى كانت تصاحب العروض حية على المسرح أثناء العرض من خلال البيانو (آلة الموسيقى الكاملة) ، والكلمات كانت تكتب فى لوحات تقطع الأحداث ، وكانت تنطق فى بعض الأفلام على شريط منفصل .

١ - هاملت (٣٢)

الأفلام الصامتة :

١- فرنسا	كليمو موريس	١٩٠٠
٢ - فرنسا	چورج ميليس	١٩٠٧
٣ - إيطاليا	جوزيبى دى ليجورو	١٩٠٨
٤ - الولايات المتحدة	ستيورات بلاكتون	١٩٠٨
٥ - بريطانيا	وليم باركر	١٩٠٨
٦- إيطاليا	لوى كوميريو	١٩٠٨
٧ - فرنسا	هنرى دى فونتانيز	١٩١٠
٨ - إيطاليا	ماريو كاسيرينى	١٩١٠
٩ - الدانمرك	أوجست بلوم	١٩١١
١٠ - بريطانيا	سيسيل هيبورث	١٩١١
١١ - إيطاليا		١٩١٤
١٢ - الولايات المتحدة	جيمس يونج	١٩١٤
١٣ - إيطاليا	ايلتريو رودولفى	١٩١٧
١٤ - المانيا	سفن جاد	١٩٢٠

الأفلام الناطقة :

١٥ – الولايات المتحدة	روبرت أدموند – مرجريت كارينجتون	١٩٣٣
١٦– الهند	سوراب مورى	١٩٣٥
١٧ – الولايات المتحدة	أرنست لوبيتش	١٩٤١
١٨– بريطانيا	لورانس أوليفيه	١٩٤٧
١٩ – الهند	سوها كيشورى	١٩٥٤
٢٠ – ألمانيا الاتحادية	فرانز بيتر ورث	١٩٦٠
٢١ – بريطانيا	فيليب سافيلى	١٩٦٤
٢٢ – الولايات المتحدة	وليم سارجنت	١٩٦٤
٢٣ – الاتحاد السوفيتى	جريجورى كوزنتسييف	١٩٦٤
٢٤ – بريطانيا	تونى ريتشارد سون	١٩٦٩
٢٥ – الولايات المتحدة	بيتر وود	١٩٧٠
٢٦ – إيطاليا	كارميلو بينى	١٩٧٣
٢٧ – بريطانيا	كليستينو كورنادو	١٩٧٦
٢٨ – مصر	كمال الشيخ	١٩٧٨
٢٩ – مصر	حسن حافظ (يمهل ولا يهمل)	١٩٧٩
٣٠ – الولايات المتحدة	ميل بروكس	١٩٨٣
٣١ – الولايات المتحدة	فرانكفو زيفريللى	١٩٩١
٣٢ – الولايات المتحدة / بريطانيا	كينيث برانا	١٩٩٦

٢ - روميو وچولييت (٣١)

الأفلام الصامتة :

١- فرنسا	چورج ميليس	١٩٠١
٢ - الولايات المتحدة	ستيورات بلاكتون	١٩٠٨
٣ - إيطاليا	ماريو كاسيرينى	١٩٠٨
٤ - بريطانيا	و . ج . باركر	١٩٠٨
٥ - الولايات المتحدة		١٩١١
٦ - فرنسا		١٩١١
٧ - إيطاليا	أوجو فالينا	١٩١٢
٨ - فرنسا		١٩١٤
٩ - ا لولايات المتحدة		١٩١٥
١٠ - الولايات المتحدة	راؤول والش	١٩١٦
١١ - إيطاليا	اميليو جرازينى والتر	١٩١٨
١٢ - الولايات المتحدة	ڤين مورى	١٩٢٠
١٣ - ألمانيا	بيتر بول فيلنر	١٩٢٣
١٤ - الولايات المتحدة	أى . أ. دوبون	١٩٢٦

الأفلام الناطقة :

١٥ – الولايات المتحدة	جورج كيوكر	١٩٣٥
١٦– فرنسا	ويللى روزير	١٩٣٩
١٧ – سويسرا	فالرين شميدلى	١٩٤١
١٨– مصر	محمد أمين (ممنوع الحب)	١٩٤٢
١٩ – المكسيك	ميجيل ديلجادو	١٩٤٣
٢٠ – مصر	كمال سليم	١٩٤٤
٢١ – الهند	اكتار حسين	١٩٤٨
٢٢ – فرنسا	اندريه كايات	١٩٥٠
٢٣ – إيطاليا	ريناتو كاستيللانى	١٩٥٤
٢٤ – الاتحاد السوفيتى	ليف أرنتشام – ل . لاورسكى	١٩٥٨
٢٥ – الولايات المتحدة	روبرت وايز – جيروم روبنز	١٩٦٠
٢٦ – أسبانيا / إيطاليا	ريكاردو فريدا	١٩٦٤
٢٧ – مصر	عبد العليم خطاب (العلمين)	١٩٦٥
٢٨ – بريطانيا	فال دروم – بول لى	١٩٦٥
٢٩ – بريطانيا / ايطاليا	فرانكو زيفريللى	١٩٦٧
٣٠ – الولايات المتحدة	باز لورمان	١٩٩٦
٣١ – مصر	يوسف شاهين (الآخر)	١٩٩٩

٣ - ماكبث (١٨)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة		١٩٠٥
٢ - الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩,٨
٣ - إيطاليا	ماريو كاسيرينى	١٩٠٩
٤ - فرنسا	أندريه كالميت	١٩١٠
٥ - بريطانيا	ف . ر . بينسون	١٩١١
٦ - بريطانيا	لويس باركر	١٩١٢
٧ - ألمانيا		١٩١٣
٨ - الولايات المتحدة	جون إيمرسون	١٩١٥
٩ - إيطاليا	أنريكو جازونى	١٩١٧
١٠ - ألمانيا	سفن جاد	١٩٢٠

الأفلام الناطقة :

١١ - الولايات المتحدة	توماس بلادير	١٩٤٦
١٢ - الولايات المتحدة	أورسون ويلز	١٩٤٨
١٣ - الولايات المتحدة	كاترين ستيفنهولم	١٩٥٠

١٤ – الولايات المتحدة	ماريو ايفانز	١٩٥٤
١٥ – بريطانيا	كين هوجز	١٩٥٥
١٦ – اليابان	أكيرا كيروساوا	١٩٥٧
١٧ – بريطانيا	جورج شافر	١٩٦٠
١٨ – الولايات المتحدة	رومان بولانسكى	١٩٧١

٤ - عطيل (٢١)

الأفلام الصامتة :

١ - إيطاليا	ماريو كاسيرينى	١٩٠٧
٢ - الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩,٨
٣ - إيطاليا	ماريو كاسيرينى	١٩٠٩
٤ - إيطاليا	ج . لوسافيو	١٩٠٩
٥ - الدانمرك	أوجست بلوم	١٩١٠
٦- إيطاليا		١٩١٤
٧ - ألمانيا	ماكس ماك	١٩١٨
٨ - ايطاليا	كارمينى جالونى	١٩٢٠
٩ - ألمانيا	ديمترى بوشوفيتسكى	١٩٢٢

الأفلام الناطقة :

١٠ - بريطانيا	دافيد ماكانى	١٩٤٦
١١ - الولايات المتحدة	جورج كيوكر	١٩٤٧
١٢ - الولايات المتحدة / المغرب	أورسون ويلز	١٩٥١

١٣ – مصر	عز الدين ذو الفقار (الشك القاتل)	١٩٥٣
١٤ – الاتحاد السوفيتي	سيرجي يوتكيفيتش	١٩٥٥
١٥ – الاتحاد السوفيتي	فاختنج تشابو كياني	١٩٥٥
١٦ – مصر	السيد بدير (المجد)	١٩٥٧
١٧ – مصر	حسن رضا	١٩٥٨
١٨ – بريطانيا	ستيوارت بورج	١٩٦٤
١٩ – مصر	عاطف الطيب (الغيرة القاتلة)	١٩٨١
٢٠ – الولايات المتحدة	فرانكو زيفريللي	١٩٨٦
٢١ – الولايات المتحدة	أوليفر باركر	١٩٩٦

٥ - يوليوس قيصر (١٢)

الأفلام الصامتة :

١- فرنسا	چورج ميليس	١٩٠٧
٢ - الولايات المتحدة	سيجموند لوبينى	١٩٠٨
٣ - الولايات المتحدة	ستياورت بلاكتون	١٩٠٨
٤ - إيطاليا	جيوفانى باسترونى	١٩٠٩
٥ - بريطانيا	ف . ر. بينسون	١٩١١
٦ - ايطاليا	أنريكو جزونى	١٩١٤

الأفلام الناطقة :

٧ - الولايات المتحدة	دافيد برادلى	١٩٥٠
٨ - بريطانيا	بارثيان	١٩٥١
٩ - الولايات المتحدة	جوزيف مينكيفيتش	١٩٥٢
١٠ - بريطانيا	بيتر بروك	١٩٥٩
١١ - بريطانيا	جون فيرنون	١٩٦٥
١٢ - بريطانيا	ستيوارت بورج	١٩٧٠

٦ - تاجر البندقية (٧)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٨
٢ - إيطاليا	ج . لوسافيو	١٩١٠
٣ - الولايات المتحدة		١٩١٢
٤ - فرنسا	هنرى دى فونتانيز	١٩١٣
٥ - الولايات المتحدة	ليو ويبر - فيليبس سمالى	١٩١٤
٦ - بريطانيا	والتر وست	١٩١٦

الأفلام الناطقة :

٧ - إيطاليا / فرنسا	بيير بيلون	١٩٥٢

٧ - ترويض النمره (١٩)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة	دافيد وارك جريفث	١٩٠٨
٢ - إيطاليا		١٩٠٨
٣ - فرنسا	هنرى دى فونتانيز	١٩١١
٤ - بريطانيا	ف . ر . بينسون	١٩١١
٥ - ايطاليا	أريجو فروستا	١٩١٣
٦ - الدانمرك	هولجر مادسين	١٩١٤

الأفلام الناطقة :

٧ - الولايات المتحدة	سام تايلور	١٩٢٨
٨ - ألمانيا		١٩٣٢
٩ - فرنسا		١٩٣٣
١٠ - إيطاليا	فيرناندو م . بوجيولى	١٩٤٢
١١ - مصر	إبراهيم عمارة (الزوجة السابعة)	١٩٥٠
١٢ - الولايات المتحدة	جورج سيدنى	١٩٥٢

١٣ – اسبانيا	انتونيو رومان	١٩٥٥
١٤ – الهند	عبد الرشيد كاردار	١٩٥٥
١٥ – الاتحاد السوفيتى	سيرجى كولوسوف	١٩٦١
١٦ – مصر	فطين عبد الوهاب (آه من حواء)	١٩٦١
١٧ – مصر	محمود ذو الفقار (المتمردة)	١٩٦٣
١٨ – الولايات المتحدة	فرانكفو زيفريللى	١٩٦٦
١٩ – مصر	إيناس الدغيدى	١٩٦٦

٨ - كما تهواها (٤)

الأفلام الصامتة :

١ – الولايات المتحدة	أدوين س . بورتر	١٩٠٨
٢ – الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩١٢
٣ – بريطانيا		١٩١٦

الناطقة :

٤ – بريطانيا	بول فرنير	١٩٣٦

٩ - ريتشارد الثالث (٨)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٨
٢ - بريطانيا	ف . ر . بينسون	١٩١١
٣ - فرنسا	أندريه كالميت	١٩١٢
٤ - الولايات المتحدة	م . ب . دودلى	١٩١٣
٥ - ألمانيا	ماكس رينهارت	١٩١٩

الأفلام الناطقة :

٦ - بريطانيا	لورانس أوليفيه	١٩٥٥
٧ - الولايات المتحدة	ريتشارد لونكارنى	١٩٩٤
٨ - الولايات المتحدة	آل باتشينو	١٩٩٦

١٠ - الملك لير (١٠)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٩
٢ - إيطاليا		١٩١٠
٣ - إيطاليا	ج . لو سافيو	١٩١٢
٤ - الولايات المتحدة		١٩١٦

الأفلام الناطقة :

٥ - بريطانيا / الدانمرك	بيتر بروك	١٩٧٠
٦ - الاتحاد السوفيتى	جريجورى كوزنتسييف	١٩٧٠
٧ - إيطاليا	ماريو ريتشى	١٩٧٢
٨ - مصر	أحمد ياسين (الملاعين)	١٩٧٩
٩ - مصر	أحمد يحيى (حكمت المحكمة)	١٩٨١
١٠ - اليابان	أكيرا كيروساوا	١٩٨٤

١١ - انتونى وكليوباتره (٤)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٩
٢ - فرنسا		١٩١٠
٣ - إيطاليا	انريكو جازونى	١٩١٣

الأفلام الناطقة :

٤ - بريطانيا	بارثيان	١٩٥١

١٢ - حكاية شتاء (٧)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة	فرانك هـ . كرانى	١٩٠٩
٢ - الولايات المتحدة		١٩١٠
٣ - إيطاليا		١٩١٠
٤ - إيطاليا	ل . سوتو	١٩١٣
٥ - ألمانيا		١٩١٤

الأفلام الناطقة :

٥ - بريطانيا	دون تايلور	١٩٦٢
٦ - بريطانيا	فرانك دنلوب	١٩٦٦

١٣ - حلم منتصف ليلة صيف (١٠)

الأفلام الصامتة :

١ - فرنسا	لى ليون	١٩٠٩
٢ - الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩٠٩
٣ - ألمانيا	هانز نيومان	١٩١٣
٤ - ألمانيا	هانز نيومان	١٩٢٥

الأفلام الناطقة :

٥ - الولايات المتحدة	ماكس رينهارت	١٩٣٤
٦ - بريطانيا	رودولف كارتير	١٩٥٨
٧ - تشيكوسلوفاكيا	بيرى ترنكا	١٩٥٩
٨ - بريطانيا	بيتر هال	١٩٦٨
٩ - بريطانيا	جون كامب - ويلش	١٩٦٩
١٠ - إيطاليا	جابريللى سالفا توريس	١٩٨٢
١١ - بريطانيا	أدريان نوبل	١٩٩٦
١٢ - بريطانيا	مايكل هوفمان	١٩٩٩

١٤ - الليلة الثانية عشره (٧)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة	ستيوارت بلاكتون	١٩١٠

الأفلام الناطقة :

٢ - الاتحاد السوفيتى	يان فرد	١٩٥٥
٣ - ألمانيا الاتحادية	فرانز بيتر ورث	١٩٦٢
٤ - ألمانيا الديمقراطية	لوثر بيلاج	١٩٦٣
٥ - ألمانيا الديمقراطيه	هانز بيورجر	١٩٦٥
٦ - بريطانيا	جون سيشك	١٩٦٩
٧ - بريطانيا	تريفور نيون	١٩٩٦

١٥ – زوجات وندسـور المرحـات (٥)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة		١٩١٠
٢ – فرنسا	هنرى دى فونتانيز	١٩١١
٣ – ألمانيا		١٩١٨

الأفلام الناطقة :

٢ – ألمانيا	كارل هوفمان	١٩٣٥
٣ – ألمانيا الاتحادية	جورج ولدسون	١٩٥٤

١٦ - هنرى الثامن (١)

الأفلام الصامتة :

١- بريطانيا	لويس باركر	١٩١١

١٧ - العاصفة (٤)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة		١٩١١
٢ - فرنسا		١٩١٢

الأفلام الناطقة :

٢ - بريطانيا	ديرك جارمان	١٩٧٩
٣ - بريطانيا	بيتر جريناواى	١٩٩١

١٨ - سمبلين (٣)

الأفلام الصامتة :

١- الولايات المتحدة		١٩١٣
٢ - ألمانيا	لودفيج برجر	١٩٢٥

الأفلام الناطقة :

٣ - بريطانيا	بيتر دويس	١٩٦٠

١٩ - دقة بدقة (٢)

الأفلام الناطقة :

١- إيطاليا	ماركو ايلتر	١٩٤٢
٢ - ألمانيا الاتحادية	بول فيرهوفن	١٩٦٣

٢٠ - هنرى الخامس (٤)

الأفلام الناطقة

١- بريطانيا	لورانس أوليفيه	١٩٤٥
٢ - بريطانيا	بيتر ايوس	١٩٥٧
٣ - كندا	لورن فرد	١٩٦٦
٤ - بريطانيا	كينيث برانا	١٩٨٨

٢١ - ريتشارد الثانى (١)

الأفلام الناطقه

١- الولايات المتحدة	ماريو إيفانز	١٩٥٤

٢٢ - ضجه فارغه (٣)

الأفلام الناطقة :

١- الاتحاد السوفيتى	ليونيد زامكوفيتش	١٩٥٦
٢ - ألمانيا الديمقراطية	مارتين هيلبرج	١٩٦٣
٣ - بريطانيا	كينيث برانا	١٩٩٢

٢٣ – سيدان من فيرونا (١)

الأفلام الناطقة

١ – ألمانيا الاتحادية	هانز ديتر شوارز	١٩٦٣

٢٤ - هنرى الرابع (٢)

الأفلام الناطقة :

١ - بريطانيا	مايكل هايز - روين ميدلى	١٩٦٤
٢ - أسبانيا	أورسون ويلز	١٩٦٦

٢٥ - كوميديا الأخطاء (١)

الأفلام الناطقة :

١- ألمانيا الاتحادية	هانز ديتر شوارز	١٩٦٤

٢٦ - كـوريو لانس (١)

الأفلام الناطقة :

١- بريطانيا	برنارد هيبتون	١٩٥١

٢٧ - خاب سعى العشاق (٣)

الأفلام الناطقة

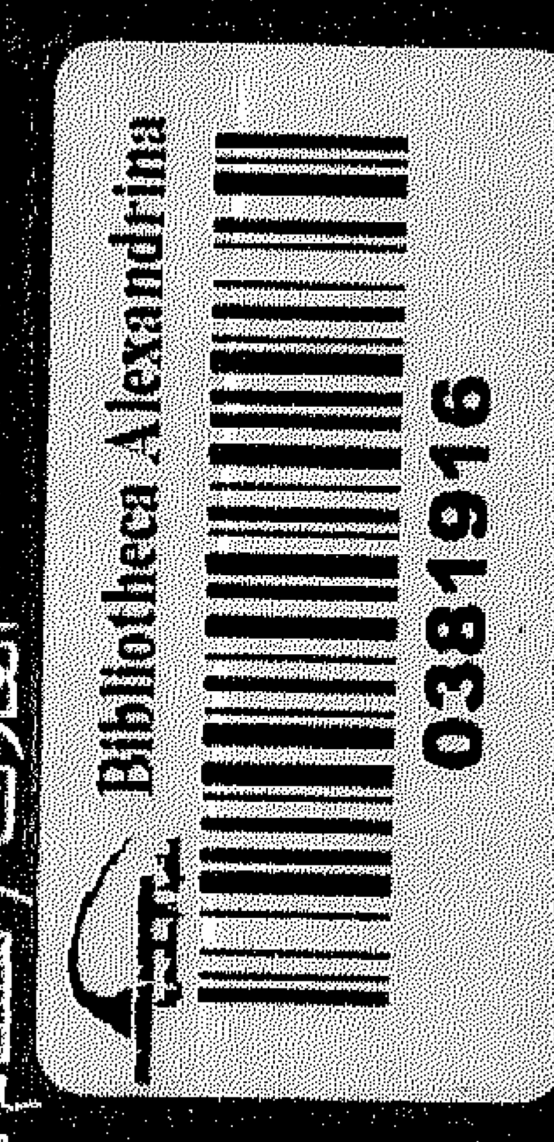
١- مصر	تحيا الستات توجو مزراحى	١٩٤٣
٢ - بريطانيا	روجر جينكيز	١٩٦٥
٣ - بريطانيا	كينيث برانا	١٩٩٩

فهرس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٧٦٠٠ / ٢٠٠٢

هذا الكتاب يتبنى المنظور الليبرالى إزاء التراث الأدبى، ولكن دون مغالاة أو تطرف، فالكاتب لا يتجاهل النص الأدبى الأم، الذى يتولد منه العمل السينمائى، بل يتبع منهجًا قوامه المقارنة الذكية الواعية بين النص الأدبى الشكسبيرى، وبين الفيلم السينمائى، ويكشف هذا المنهج الصعب، المركب، عن تمرس الناقد السينمائى الكبير – سمير فريد – بالفن السينمائى فى كافة جوانبه وكل عناصره، وهو ما نتوقعه منه، كما يثبت لنا أيضًا – وهذا هو الجديد المبهج – درايته العميقة بفن المسرح عامة، وبمسرح شكسبير خاصة. فهو يكتب عن الدراما الشكسبيرية وكأنه باحث متخصص فى هذا المجال، بل يحللها بعمق لا يتوفر لكثير من المتخصصين، ويضع يده على ملامح لم يتلفت إليها أحد من قبل، كما يكشف لنا الخصائص الفكرية والفنية التي ألهبت خيال السينمائيين جيلاً بعد جيل، فدفعوا إلى الشاشة بالعشرات من الأفلام التى تترجم المسرحيات إلى لغة السينما، وتقدمها فى رؤى عديدة وتفسيرات متنوعة.



الغلاف / هشام نوار

